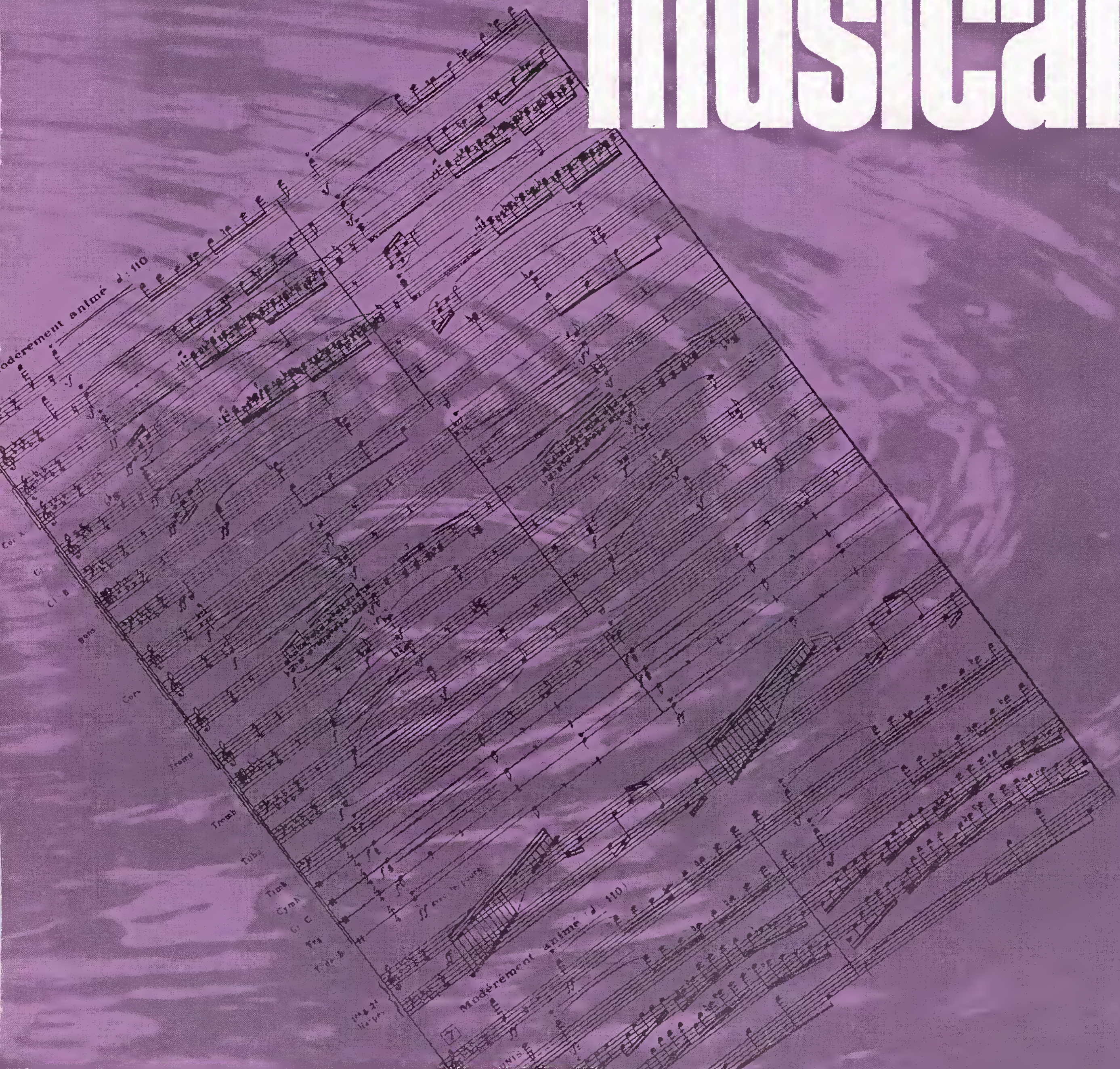
l'éducation musicale

REVUE MENSUELLE



LE NUMÉRO : 4 F. / MAI 1972

188

L'EDUCATION MUSICALE

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique)

Direction et Administration : **3, rue des Ecoles - 77 - Bois-le-Roi (S.-et-M.)**
Téléphone : **437-69-91** C.C.P. : PARIS 1809-65

Fondateur : R. VIEUXBLÉ Directeur : A. MUSSON

Abonnements :

1° Abonnement simple (10 numéros par an) .... France : **F 28** - Etranger : **F 34**

2° Abonnement couplé (10 numéros par an de l'abonnement simple et le Supplément Iconographique comprenant 5 iconographies par an) : France : **F 37** - Etranger : **F 43**

Souscription par chèque bancaire ou par versement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale »

Les abonnements sont tacitement reconduits

La revue ne paraît pas pendant les grandes vacances scolaires (août et septembre)

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 4**

Education Musicale et Suppl. Iconographique **F 6**

1° *Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 0,75 F.*
2° *Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.*
3° *Les manuscrits ne sont pas rendus.*
4° *Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.*

27e Année — N° 188   1er MAI 1972

Sommaire

Pages :

En supplément : Concert donné dans les jardins de Trianon au XVIIe siècle. (Gravure de F. Chauveau.)

(Cliché Bibliothèque Nationale.)

L'exemple musical ornant notre page de couverture (extrait de la partition d'orchestre de La Péri, de Paul Dukas) est publié avec la très aimable autorisation de l'éditeur : Durand, Paris.

par Georges KISS

L'ENSEIGNEMENT DU CLAVECIN PROBLEMES ET REMARQUES

A la rentrée de septembre 1967, le Conservatoire de Musique d'Annecy ouvrait une classe de clavecin.

Il s'agissait d'une innovation, puisqu'à notre connaissance, seulement deux Conservatoires en France dispensaient alors un enseignement du clavecin. Une autre innovation allait bientôt suivre.

A cette époque, tous les clavecinistes étaient des pianistes convertis, et il était admis qu'un élève devait être capable de jouer au moins les premières sonates de Beethoven, avant d'aborder l'étude du clavecin. Nous nous demandâmes alors, s'il n'était pas possible de faire commencer l'étude de cet instrument à des enfants débutants.

L'expérience fut tentée. Nous eûmes à trouver des solutions, pour une quantité de problèmes nouveaux.

L'instrument

L'un des premiers problèmes fut celui de l'instrument. Il existait peu de facteurs de clavecin, et à part quelques grandes usines en Allemagne, la fabrication des clavecins restait artisanale ; d'où le prix élevé des instruments (de 8 à 30 000 F), qui n'étaient pas à la portée des élèves. La solution adoptée fut alors de laisser répéter les élèves chaque semaine une ou deux fois sur l'instrument du Conservatoire. Le travail journalier continuait à se faire à la maison sur un piano, en tenant compte des exigences techniques particulières requises par le clavecin. C'est alors que, miraculeusement pour la cause du clavecin, une maison française se fit le promoteur d'un modèle d'épinette, puis d'un modèle de clavecin que l'on pouvait construire soi-même, à partir d'éléments déjà préparés. Hubert Bédard fut l'habile artisan qui se chargea de la réalisation de ce projet, et devint le professeur plein d'humour, le guide du facteur de clavecin amateur.

Un premier pas était fait. Mais actuellement, toujours plus d'instruments deviennent nécessaires. Souhaitons que dans un futur pas trop éloigné, les grandes fabriques parviendront à créer un clavecin d'étude à un prix abordable.

Les méthodes

Le deuxième problème qui se présenta, fut celui des méthodes. Ce problème soulevait toute la question d'une pédagogie du clavecin.

Nous avons examiné les méthodes de Rameau, Couperin, Bemetzrieder, Marpurg, Saint-Lambert, etc. Tous ces ouvrages sont plus théoriques que pratiques. Nous avons constaté qu'il n'existait pas de recueils d'études et d'exercices aux XVIIe et XVIIIe siècles, et que la recherche de la pure virtuosité instrumentale datait de la période romantique. Cette constatation a été pour nous très significative, habitué que nous étions, à un monde musical où se trouvent généralement confondus art et virtuosité.

La méthode

Nous avons depuis toujours, tenté d'enseigner la technique du clavecin, uniquement en faisant travailler minutieusement les difficultés rencontrées dans les morceaux, et en évitant de faire appel à des études et exercices antimusicaux. Dans quelques cas particuliers seulement, il a été nécessaire de trouver pour l'élève un exercice lui permettant plus facilement de surmonter une difficulté.

Cette méthode, très profitable à de nombreux points de vue (développement de la musicalité ; économie de temps pour l'élève ; suppression des exercices fait machinalement), semble convenir admirablement à la technique réfléchie du clavecin.

Nous donnons à l'appui de cette hypothèse :

1) le fait significatif que tous les musiciens jusqu'à Mozart environ, ont été formés sans travailler les classiques études de nos conservatoires,

2) les nombreux élèves formés par la grande pédagogue et claveciniste Isabelle Nef, professeur au Conservatoire de Musique de Genève,

3) notre propre expérience avec des élèves de la 1re à la 8e année d'étude.

Nous nous demandons si cette façon d'enseigner ne pourrait pas s'appliquer au piano (cf. l'édition de travail des œuvres de Chopin, par Alfred Cortot).

Choix des morceaux

Libérer l'élève des programmes d'études et d'exercices fastidieux, comportait un danger bien évident : celui de remplacer l'enseignement musical par un dilettantisme hasardeux.

Le moyen d'éviter cet éceuil était de faire un choix de morceaux rigoureux et logique. C'est-à-dire qu'en plus de sa valeur esthétique et de son pouvoir d'atteindre la sensibilité de l'élève, chaque morceau devait être choisi en fonction d'une qualité technique particulière que l'on voulait faire acquérir au jeune claveciniste.

Nous avons ainsi constitué peu à peu, plusieurs cahiers de morceaux choisis selon ces critères, et découverts en majeure partie dans le vaste patrimoine musical inédit. Ces cahiers forment une véritable méthode rationnelle et efficace.

Pour donner un exemple : les danses et chansons instrumentales de la Renaissance se sont révélées être d'un très grand profit pour les élèves jusqu'à la 4e année, sur les différents plans du rythme, de l'indépendance des deux mains, et du phrasé. Le travail de ces trois points techniques a été grandement facilité par l'abord séduisant de ces danses au caractère folklorique, et ces chansons aux mélodies simples.

Le répertoire

Cette nouvelle façon d'enseigner nécessita un plus vaste répertoire de pièces, permettant un choix plus étendu. Nous avons constaté alors que le catalogue d'œuvres pour clavecin, éditées à l'usage pratique était assez pauvre en général, et qu'en France, il était presque inexistant. En effet, les quelques éditions musicologiques connues, étaient souvent difficiles à trouver, ou épuisées, et ne pouvaient pas être utilisées de façon courante par les élèves.

Nous voudrions, à l'occasion de cette remarque, attirer l'attention du public sur une caractéristique commune à presque tous les catalogues musicaux des éditeurs français : ils sont d'une richesse incomparable en méthodes, études et ouvrages théoriques, mais d'une pauvreté attristante en ce qui concerne les œuvres des compositeurs du XVIIe et XVIIIe siècle.

A notre connaissance, une seule maison d'édition fait exception à ce que nous venons de noter. Cette maison a commencé de faire paraître sous une forme à la fois sérieuse et facilement accessible, les œuvres des clavecinistes français et la période baroque, qui sont un véritable trésor artistique. Nous espérons que cette maison nous donnera ainsi les pièces de clavecin des compositeurs allemands, anglais, espagnols et italiens, et qu'elle osera tenter l'aventure d'éditer la production immense et inconnue des musiciens de la Renaissance.

Conclusions et remarques

Après avoir pendant cinq ans tenté des expériences nouvelles et affronté des problèmes variés, nous avons pensé qu'une première synthèse était possible, et que quelques conclusions pouvaient déjà être tirées de cette aventure.

A nos yeux, la façon nouvelle d'enseigner que nous avons été amené à pratiquer, est sans doute un des points qu'il serait intéressant d'étudier plus en détails.

Nous serions particulièrement heureux si d'autres professeurs de piano ou de clavecin acceptaient de nous faire part de leurs expériences en la matière.

La progression constante de l'effectif en classe de clavecin est à noter :

juin 1968 : 2 élèves,
juin 1969 : 6 élèves,
juin 1970 : 11 élèves,
juin 1971 : 19 élèves.

Toutefois l'effectif de notre classe s'immobilise maintenant à 24 élèves en raison des problèmes matériels que pose l'admission de nouveaux élèves. (Nous espérons néanmoins une solution prochaine à cette paralysie de l'éducation musicale.)

Cette progression enfin, nous semble significative de l'intérêt grandissant que suscite le clavecin — surtout si l'on pense que quelques années auparavant, cet instrument était presque inconnu.

Peut-être osera-t-on bientôt parler d'une mode du clavecin.

Voici quelles sont, à notre avis, les diverses raisons pratiques très simples qui contribueraient à rendre populaire le clavecin :

— un petit clavecin, ou une épinette, occupe moins de place, et s'incorpore plus facilement dans le décor de nos salons modernes qu'un piano droit ;
— la faible puissance sonore du clavecin, permet sans aucune gêne son installation même dans un immeuble très mal insonorisé, ce qui n'est certes pas le cas du piano !
— enfin, le clavecin possède une littérature de musique de chambre extrêmement abondante qui, sans requérir une technique transcendante, permet à tous les amateurs d'aborder et de pratiquer la musique sous son aspect le plus séduisant.

Nous voudrions faire encore quelques remarques sur les résultats souvent excellents obtenus par des élèves normalement doués. Nous pensons que certains points caractéristiques de la technique du clavecin ont pu favoriser le progrès de ces élèves.

— Tout d'abord, en ce qui concerne les jeunes enfants, le toucher plus léger du clavecin s'adapte mieux à une petite main et requiert moins de force ; d'où la suppression des crispations et mauvaises positions diverses.

— Le jeu plus articulé que demande cet instrument à cordes pincées, développe chez l'élève une plus grande conscience musculaire de chaque doigt, et permet d'acquérir une plus grande sûreté de mouvements. Dans cet ordre d'idées, le clavecin semble plus impitoyable que le piano : une touche voisine à peine effeurée par mégarde, fait entendre sa note, et l'élève se sent obligé de veiller davantage à la précision de ses empreintes sur le clavier.

— Quant au jeu polyphonique qui est à base de la majeure partie de la musique pour clavecin, il est un important facteur de développement pour l'oreille.

En constatant les progrès que réalisaient les élèves dans ces divers domaines que sont la souplesse, la précision, et la sûreté du jeu, ainsi que dans le développement de l'oreille, nous avons pensé que dans le futur, des élèves pianistes et organistes effectueront peut-être leurs premières années d'étude au clavecin.

Nul doute d'ailleurs que les pianistes qui apprennent des pièces de Bach, Couperin, Rameau et Scarlatti, gagneraient à travailler ces pièces au clavecin, instrument pour lequel elles ont été composées. Un enrichissement de la pédagogie du clavier et de la technique pianistique pourrait en résulter.

Pour terminer, nous aimerions remercier Isabelle Nef, claveciniste et professeur au Conservatoire de Genève, pour ses nombreux conseils, et Mme Gaillard, directrice du Conservatoire d'Annecy, pour le soutien qu'elle nous a toujours apporté.

L'EPREUVE FACULTATIVE DE MUSIQUE AU BACCALAUREAT

Education musicale

Décret du 7 mars 1947 modifié

Art. 2. — L'épreuve comprend :

1° Une dictée facile en clef de **sol** ;

2° Un exercice simple de solfège à déchiffrer ;

3° Au choix du candidat ou de la candidate, l'exécution d'un morceau préparé en cours d'année et joué sur le piano ou sur le propre instrument du candidat ou de la candidate, à son gré,

ou l'interprétation vocale d'une mélodie préparée en cours d'année (durée : cinq minutes au maximum) ;

4° Une interrogation d'histoire de la musique portant sur une liste de six œuvres de formes et d'époques différentes.

Trois des œuvres seront fixées chaque année ; les trois autres resteront au choix du candidat.

Circulaire du 16 janvier 1963

L'épreuve facultative de musique au baccalauréat comprend quatre parties nettement distinctes : dictée musicale, solfège, exécution instrumentale ou vocale, histoire de la musique. Les dispositions générales antérieures restant toujours valables, les instructions suivantes ont essentiellement pour but de faciliter la mise en application, d'apporter les indications pratiques quant à la préparation, au déroulement et à la nature même de l'épreuve.

I. — Dictée musicale

Le texte de la dictée musicale imposé dans toutes les académies reste toujours simple et d'un niveau élémentaire : la tonalité est indiquée aux candidats, le mode et le rythme ne présentent aucune équivoque et sont aisément perceptibles dès les premières mesures ; cette dictée musicale ne comporte qu'une ou deux altérations accidentelles amenées de préférence par mouvement conjoint, et ne module éventuellement qu'aux tons voisins.

Si cette épreuve exige une bonne oreille et une préparation sérieuse, elle ne doit pas cependant décourager les élèves et les empêcher de choisir l'option « musique », puisqu'en fait elle n'en constitue qu'une partie.

L'instrument à utiliser doit être de préférence l'harmonium ou à défaut le guide-chant ou le piano. Le professeur chargé de donner la dictée indiquera d'abord le ton de cette dictée, fera entendre le **la** (du diapason), exécutera intégralement le texte musical, puis le dictera par fragment d'une mesure à laquelle on ajoutera le premier son de la mesure suivante ; chacun des fragments sera entendu trois fois. Une seconde exécution intégrale terminera l'épreuve et un délai d'environ dix minutes permettra aux candidats de revoir leur travail.

Les examinateurs établiront un barème de notation compte tenu de la difficulté de chaque mesure, en accordant plus d'importance à l'intonation qu'au rythme.

II. — Solfège

L'exercice de solfège sera choisi par le jury de chaque centre : texte inédit composé par l'un des examinateurs, ou bien lecture empruntée à un manuel d'usage peu courant. Ce bref déchiffrage doit rester très vocal, simple quant à l'intonation et au rythme, et ne jamais dépasser le niveau du programme de la classe de Troisième. Il sera tenu compte de l'aptitude du candidat à prendre le ton à l'aide du diapason. Mais aucune question théorique ne lui sera posée.

III. — Exécution instrumentale ou vocale

L'exécution instrumentale ne peut tenir qu'une place secondaire dans l'ensemble de l'option, car, n'étant pas enseignée dans les lycées elle risque de favoriser les candidats ayant eu la possibilité de prendre des leçons particulières, ou de suivre les cours d'un conservatoire. Toutefois, le jury encouragera un effort louable, même s'il s'exprime encore maladroitement.

A l'exception du piano, les autres instruments (choisis de préférence dans l'orchestre symphonique classique) doivent être apportés par les candidats.

Pour ceux qui optent pour l'interprétation vocale, le jury tiendra compte de la qualité de la voix, du goût et du sens musical de l'exécutant, et aussi du choix de l'œuvre, qui devra toujours avoir une réelle valeur artistique (mélodie, lieder, airs d'opéras ou d'oratorios).

IV. — Histoire de la musique

L'interrogation d'histoire de la musique doit s'efforcer de déceler la culture du candidat et sa connaissance de quelques grandes œuvres musicales. La préparation bannira donc toute étude abstraite, la récitation d'un manuel ou d'un cours ne présentant aucun intérêt, mais s'attachera à la pénétration réelle et concrète d'une partition, au contact direct avec la matière musicale. C'est autour d'un texte que doit s'organiser cette interrogation qui reste forcément très élémentaire, et évite toute érudition prétentieuse et toute analyse musicale trop savante.

Le programme comporte six œuvres : trois d'auteurs, de genres et d'époques différents) imposées chaque année sur le plan national, et trois autres laissées au choix du candidat (pages de valeur authentique, illustrant des aspects divers de la musique).

Chaque commission disposera d'un instrument à sons fixes (piano, harmonium ou guide-chant), d'un électrophone, de l'enregistrement des œuvres imposées et des partitions correspondantes.

L'examinateur n'aura pas à demander un exposé aux candidats, ni à s'assurer de ses connaissances quant à la théorie musicale ou à l'harmonie, ni à interroger sur l'histoire générale de la musique. Il doit se borner à poser une série de questions élémentaires pouvant porter sur :

a) **Le compositeur :** dates, éléments biographiques essentiels à la compréhension de l'œuvre (se rappeler toujours que la biographie ne constitue qu'une partie très accessoire de l'histoire de la musique).

b) **L'œuvre :** dates, genre, caractère, structure, reconnaissance des thèmes les plus caractéristiques et les plus facilement identifiables (joués au piano par l'examinateur, ou donnés à l'électrophone). Bien entendu, il ne peut être exigé des élèves (...) qu'ils aient retenu tous les thèmes d'une partition. Suivant le niveau du candidat, quelques questions simples peuvent être posées sur les divers éléments du style : inspiration mélodique, écriture harmonique, instrumentation.

c) **L'époque :** tendances générales des arts et de la littérature ; place et influence du musicien. Eviter toutefois les problèmes d'esthétique trop complexes et les questions touchant à l'histoire de la civilisation, qui exigent une très vaste érudition.

Rappelons que la valeur de l'épreuve est exprimée par une note globale variant de 0 à 20. La répartition des points doit être ainsi établie : la dictée musicale est notée de 0 à 4, l'exercice de solfège de 0 à 4, l'épreuve instrumentale ou l'interprétation vocale de 0 à 4 et l'interrogation sur l'histoire de la musique de 0 à 8.

Sans faire preuve d'une excessive générosité, la plus grande bienveillance s'impose pour l'ensemble de l'option. Encore une fois, il ne s'agit pas uniquement de vérifier les connaissances musicales du candidat et de sanctionner sa mémoire, mais de découvrir ses qualités d'esprit, son intelligence, sa sensibilité et son sens artistique.

MUSIQUE EN PROVENCE TRICASTINE

Le Comité organise un Premier Sympasium rrégional de musique sous le thème « La Musique et l'Enfant ».

Il se tiendra à Pierrelatte (Drôme) du jeudi 11 mai à partir de 16 heures au dimanche 14 mai 1972.

Détails généraux des journées

Jeudi 11 mai : à partir de 16 heures, réception des participants, à 21 heurres, Concert à la Chapelle des Pénitents (XIe siècle).

Vendredi 12 mai : à 9 heures, ouvertrure officielle du symposium (1re et 2e session), à 21 heures, Concert à la Cathédrale de St-Paul.

Samedi 13 mai : 3e et 4e session, à 21 heures, Concert à l'Eglise du XIIe siècle de Saint-Restitut.

Dimanche 14 mai : Table ronde terminale, conclusions, à 15 h 30, Concert à Suze-la-Rousse, cour d'honneur du château.

Hors symposium, pour les membres accompagnant les participants, il est organisé des visites collectives dans les meilleurs sites de la région.

Les concerts seront donnés avec le concours des artistes, ou ensembles des régions Rhône-Alpes et Provence-Côte d'Azur.

Programmes des Journées

1re Session : Phénoménologie de la Musique.

2e Session : Les effets physiologiques de la musique.

3e Session : Les sons et les rythmes au service de l'Enfance inadaptée.

4e Session : Pédagogie de la musique.
Table ronde : Synthèse et conclusions du Symposium.

Dans notre monde moderne, la musique considérée essentiellement comme un art d'agrément doit dépasser largement ce stade. Elle peut se situer comme une véritable éducation et concourir à l'épanouissement de la personnalité. De même, elle se situe aussi comme complément des thérapeutiques de certains états neuropathologiques au niveau de l'enfance.

Les participants auront pour tâche de définir comment ils voient les moyens de développement de la musique prise sous le double aspect dégagé au cours des journées.

Pour tous renseignements détaillés, s'adresser au **Conservatoire de Musique**, avenue Charles-Jaume **- 26 - Pierrelatte** - Téléphone : (75) 04.06.25.

En raison de la grève de certains services de l'O.R.T.F., les émissions annoncées précédemment sur l'Education Musicale :

« QUE SAVONS-NOUS DES TRADITIONS MUSICALES DES ANCIENNES CIVILISATIONS ? » n'ont pas été présentées.

Cette série sera intégralement diffusée sur FRANCE-MUSIQUE (Modulation de Fréquence) : tous les matins, de 10 h à 11 h 30, du lundi 5 juin au vendredi 9 juin.

BEETHOVEN : LA MUSIQUE CONCERTANTE (*)

Concerto n° IV en Sol majeur piano et orchestre, op. 58

par Michel GUIOMAR

Dédié à l'Archiduc Rodolphe

La composition de ce concert, au moins son achèvement, se situe entre 1805 et 1806 ; après une première audition privée chez le prince Lobkowitz en mars 1807, il fut donné en concert public le 22 décembre 1808 par Beethoven lui-même. Quand les trois premiers concertos de piano s'étaient succédés rapidement dans l'activité du compositeur, plusieurs années, on le voit, séparent celui-ci du précédent en Ut mineur.

Beethoven n'a pourtant nullement ralenti ses créations et même dans le domaine du piano ; au contraire, il serait immédiatement intéressant de rappeler, pour d'éventuelles comparaisons, et pour donner au Concerto le cadre qui fut le sien, les principales et caractéristiques œuvres écrites au moins pendant les mois qui en accompagnèrent ou précédèrent la composition, en particulier depuis la **Symphonie héroïque** (1802 à 1804, si les premières ébauches de ce concerto datent bien de 1803). A cette époque, Beethoven a écrit, pour piano, violon et violoncelle, le **triple concerto** d'intention tout autre, nous le dirons ; **Lénore...** Si un reflet des préoccupations beethovéniennes de cette dernière œuvre passe dans le concerto, il est, au deuxième mouvement, dans l'opposition du soliste et de l'orchestre, brève mais essentielle et irréductible, qui crée un véritable espace psychologique d'emprisonnement, un espace intérieur cerné par une matière sonore qui est délibérément menace. La sonate n° 23 pour piano op. 57, plus connue comme **Appassionata,** date aussi des années 1804-1806 ; elle intéresse ici au moins par ce détail rythmique de la coda du premier mouvement qui, annonçant le thème initial de la Ve symphonie, rappelerait aussi celui du concerto.

Les aspects esthétiques généraux de cette œuvre comme, nous l'avons signalé, ceux des autres œuvres concertantes, intéressent moins la forme, où se retrouve le classique premier mouvement à deux thèmes, un **Andante,** en dialogue, attendu en sa structure, du piano et de l'orchestre, le **Rondo** habituel ; mais en sa concision même, toujours signe et à la fois appel de densité beethovénienne, cet **Andante,** si unitairement simple, énoncé, pour la première fois peut-être dans l'œuvre concertante du compositeur, les pouvoirs quasi-hallucinatoires d'une matière sonore se déchirant, se confrontant à elle-même, dans une dualité antagoniste. Une telle puissance expressive est nouvelle, si, analysée dans une insistance pour cela volontaire, nous l'avons déjà pressentie dans les mêmes mouvements des trois premiers concertos. Plus que jamais ce mouvement se constitue comme cœur vital organisateur de l'œuvre et tout ce qui peut se dire de l'**Allegro,** jeu thématique classique et rigoureux mais libérateur d'une virtuosité grandiose trouvant dans l'orchestre un appui constant jusqu'à l'épuisement de ressources formelles qui, semble-t-il, réalise une ouverture et rend mieux la nécessité d'une densité immobile s'y cristallisant, celle de l'**Andante** qui s'y tient en suspens, et tout ce que nous dirions du **Rondo**, qui balaye cette gravité et s'élance hors de cette immobilité sur des appuis rythmiques et de brefs appels mélodiques aux vertus dynamiques qui semblent y être nées, indéniables, ne doivent s'écouter qu'en fonction de cette signification centrale dont le principe est d'opposer sa **Matière** au cadre **formel** de l'**Allegro** et de prendre **profondeur** pour mieux assurer le jaillissement du **Rondo.** En d'autres termes, si l'**Andante** trahit un espace intérieur, pianistique cerné par l'extériorité orchestrale, il est lui-même, dans le cadre entier du concerto, un espace intérieur cerné par les deux autres mouvements, dans une conception très équilibrée d'**espace temporel.** Dans l'étude de l'**Andante,** nos remarques intéressent ainsi toute l'œuvre, si les structures du **Rondo** et de l'**Allegro** peuvent plus brièvement se dire pour marquer surtout les nuances et particularités du classicisme attendu ou de l'écriture beethovénienne habituelle.

Sur cette écriture elle-même, responsable, il est vrai, de la pensée, on remarquerait que, de même que nous avions pu réunir stylistiquement les deux premiers concertos, ainsi, ce IVe et le Ve sont en évidente affinité par le climat héroïque et de haute maîtrise de la pensée romantique dont se grandissent les deux œuvres, et dans le domaine des rapports de virtuosité du piano et de l'or-

(*) Voir « L'E. M. » n° 181, octobre 1971.

chestre, et de cette virtuosité et de la forme générale ; une virtuosité évidente et libre du piano mais toute entière parcourue d'une continuité structurelle dont la pensée semble créer le moindre geste pianistique, nuancer l'extériorisation ornementale d'une intransigeante intention, par laquelle dans les deux œuvres, ascensions chromatiques, frémissements de strilles, batteries et jeux d'arpèges, halos mélodiques rapides, jaillissant autour d'une note principale, échanges et échos brefs, vindicatifs entre le soliste et l'orchestre, progressions impétueuses et d'évidence invincibles entre les profondeurs et les hautes sonorités qui viennent dominer, sont des éléments premiers de la pensée musicale.

Par l'écriture et cette pensée, un équilibre règne qui, de part et d'autre du « romantique » **IIIe concerto**, se fait reconnaître comme classique avant et après lui, à ceci près que les deux premiers, d'un classicisme encore attentif à l'ère concertante, annoncent pourtant un romantisme presque sans sincérité de n'être pas encore vraiment éprouvé, quand les deux derniers sont déjà d'un nouveau classicisme, celui, plus authentique encore, du Romantisme dominé, selon la parole gidienne. On a trop admis que le concerto beethovénien, disparaissant d'ailleurs précocement de l'activité du compositeur, n'aurait guère accédé au romantisme, celui, du moins, de l'éclatement des formes, dont témoignent quatuors et sonates. Sans doute, le fait, surprenant même compte tenu, nous l'avons dit, de l'infirmité qui aurait écarté sa participation au concert, n'a pas assez retenu ; on en saisira la cause réelle à entendre les deux derniers concertos comme œuvres d'un classicisme retrouvé immédiatement, ce qui ne saurait étonner : Œuvres de dialogue, de la solitude et de la collectivité, ou d'un être seul et de son univers, essentiellement prêt à la menace dans le romantisme, elles témoignent d'une rapide reconquête dont Beethoven aurait « dompté » son romantisme, selon même la définition du classicisme par A. Gide, et refusé d'étaler, dans une forme trop manifestement favorable à une telle tentation, un débat qui ne concernait, sinon que lui-même, au moins la seule confidence possible de la musique de chambre... Elles témoigneraient qu'il aurait jugé que, direct héritage d'un âge, baroque, où le dialogue, formel, était un jeu, le Concerto ne pouvait emprisonner un message tragique qui, à son époque, ne déséquilibrât pas l'œuvre. A travers l'histoire du concerto romantique, celui peut-être excepté, et encore alors lointain, de Schumann, l'ascendant du soliste virtuose, de Weber à Tchaïkowsky, de Mendelssohn à Brahms, à travers Chopin et Liszt, ne cesse de s'affirmer, qui, malgré les réussites, parfois, de cette évolution, justifierait un tel jugement. De ces limites extrêmes, acceptées mais tendues de l'intention et de l'expression beethovéniennes dans les deux œuvres s'élèvent de hauts accents que recherche le piano au terme de véhémentes affirmations et qu'il garde en évitant pourtant chaque fois le Cri. La brièveté de l'**Andante** de ce **IVe concerto** et, à l'opposé dans un climat tout contraire, la confondante union indépassable du soliste et de son orchestre dans l'**Adagio** du Ve n'ont pas d'autres origines, non plus que, dans maintes pages de ces œuvres, l'ambivalence inélucidable de la certitude et du désarroi, l'imminence tragique sans cesse rompue, l'insistance lancinante, ici dans ce concerto, d'un rythme trop connu, beethovénien par excellence qui, nous allons le dire, évite constamment de « frapper à la porte ».

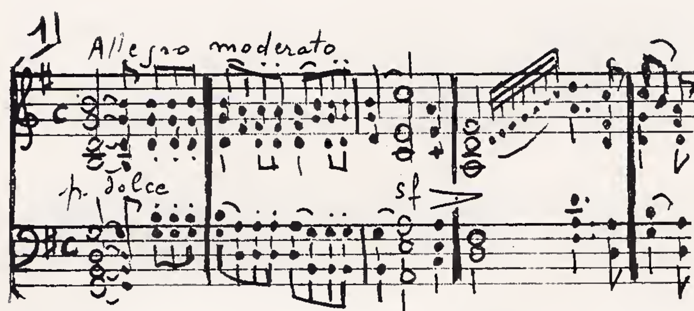
PREMIER MOUVEMENT : ALLEGRO MODERATO

Le piano entre seul sur le **premier thème (ex. 1)** qui est repris par l'orchestre ; celui-ci est sans matériel nouveau sur les autres concertos, — flûtes, haubois, clarinettes, bassons, cors, par deux et le quatuor des cordes, renforcées de contrebasses, plus discret encore que dans le 1er Avant même l'analyse du mouvement et de l'exposition, ce **Thème** lui-même, par son importance et son rôle si constant dans l'**Allegro,** nous retient :

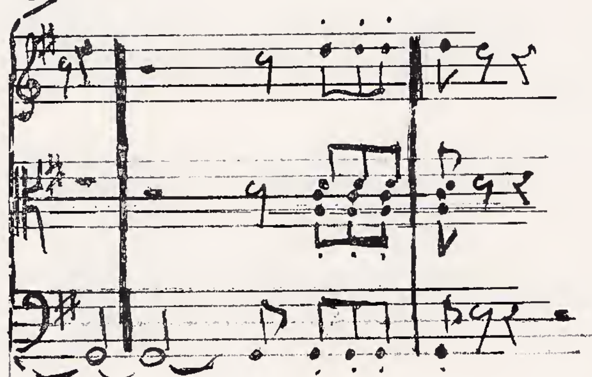
Le Thème. On en a souvent rappelé l'analogie avec le thème initial de la **Cinquième symphonie**. Sans doute ; mais on devrait plutôt reconnaître dans plusieurs œuvres, non pas tant la fréquence de thèmes analogues, que l'habitude d'un style d'insistance, répétitif des mêmes notes qui, à cette époque, semble être presque graphologiquement une tendance de l'écriture beethovénienne. Les exemples en seraient très nombreux, depuis seulement l'**Héroïque.**

Ici, en son principe et dans son énoncé le plus général, nous reconnaissons cependant, — la phénoménologie s'attachant précisément à de telles analyses différentielles —, une opposition essentielle de notre thème et de celui de la Cinquième (aussi bien que des autres œuvres) : Ce dernier joue sur l'irruption massive d'une **cellule** rythmique brève, de densité presque indépassable, dont la désinence brutale d'une seule note et l'écho que l'ensemble provoque forment chaque fois une scission répétée, permettant d'imposer par juxtaposition, une chaîne pratiquement indéfinie d'impacts et d'échos rythmiques, dont chacun garde son individualité ; les trois notes s'enferment ainsi avec leur chute symptomatique, presque au sens clinique du mot, dans une durée devenant **unité de temps** musical, qui, avec l'alternance ou l'issue fréquente que constitue l'écho, crée une dualité probable, celle des durées individuelles se propageant par juxtaposition dans un espace musical prévu, dont nous dirons qu'il s'agit d'un espace musical se créant sa durée.
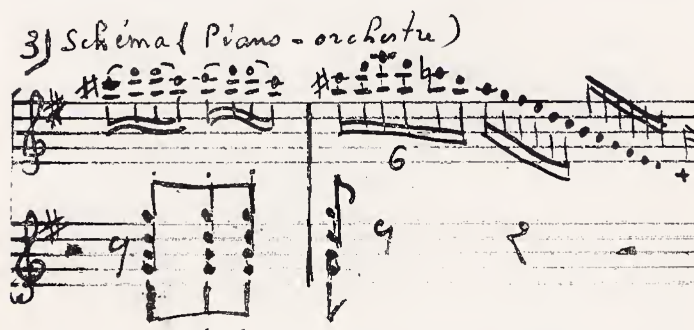
Ici, dans le **Concerto,** le parti pris thématique est bien plus celui d'une tension originelle cherchant une extériorisation longue et entretenue. Tout de suite on en prévoit une durée ; à l'encontre de la **Cinquième,** sa signification n'est pas dans la cellule mais dans la totalité d'un énoncé linéaire et harmonique, et de cette cause l'accord initial du piano sonne, étrange, comme avertissement. Ce thème témoigne d'une continuité assurée, volontaire, reliant chaque note à chaque note pour les agréger sans doute en éléments rythmiques, mais ceux-ci non isolables, sans nulle fonction d'impacts ou de heurts, et au contraire s'affirmant comme une totalité. Si bien que, lorsque la **Cinquième symphonie** parvient à une telle apparente continuité par la formation d'une saturation de ses cellules thématiques, ici, dans une poïetique inverse, les instants qui rappelleraient la symphonie surviennent en fin de périodes, en issue de développements, par épuisement de la force agogique du thème, par fragmentations dans



telles conclusions : Ainsi aux mesures 49-50 à la fin d'un premier volet du divertissement central de l'exposition ; aux mesures 69-70, et surtout 73-74 **(ex. 2),** en fin d'ex-



position (etc. 128-129, et 129-130) ; comme brèves incidentes, relais dont le piano s'empare assurant la continuité attendue du thème pour mieux s'en échapper : aux mesures 78-79, le piano, les traversant exactement de ses broderies, les rompt d'un trait rapide, les annihile **(ex. 3).**



Ainsi encore d'un même procédé, les mesures 97-98, 99-100, ou 132-133 sur lesquelles les brèves réapparitions des seules cordes à peine marquées sonnent en chutes rythmiques que le piano aurait abandonnées dans son jeu, dans sa course de triolets de doubles-croches, enfin mesures 165-166 où ce faible rythme sur cordes s'associe à la culmination du long trait chromatique du piano. C'est un caractère général que des retours fragmentés et isolés du 1[er] thème viennent ainsi en contrepoint rythmique discontinu au jeu sans faille ni repos du piano, pendant ses traits, broderies, courses arpégées, ornementées, dans un témoignage, que nous retrouverions dans le **Cinquième concerto,** du plus haut équilibre du soliste et de l'orchestre ; c'est aussi un caractère, que la répétition lancinante du thème en sa continuité vienne souvent en contrepoint, au contraire, du thème secondaire, dans une recherche de continuité et d'unité rythmico-mélodique. On dirait donc que, si le climat de la **V[e] symphonie** est celui d'une lutte qui ne peut être que **tragique,** par l'absolu qu'implique la tension interne du thème, entre un climat initial « catabolique », et la volonté du créateur, celui, initial du **Concerto** est d'une tension extériorisée, heureuse qui, sans échapper au **dramatique,** porte les couleurs d'un créateur assez libre pour se donner ses propres échos et se réaliser dans la dualité de ses deux thèmes (par le contrepoint signalé) et ne pas y entendre une atteinte venue de l'Au dehors, comme dans la symphonie. A cet égard, les repos et silences des fragments du thème dans le concerto peuvent s'entendre comme une attente, et non pas comme un répit illusoire comme dans la symphonie. En une phrase on résumerait l'orientation antagoniste du fantasme originel du compositeur : le thème de la **V[e]** l'agresse vraiment par un extérieur hanté ; celui du concerto s'échappe de lui en une extériorisation dominatrice.

— Une autre conclusion se suggère ; si nous avons pu, si nous avons même dû isoler ce thème et en privilégier certaines interventions, avant même d'examiner l'œuvre, c'est sans doute que, tout de même, malgré une structure classique, discursive, nous ressentons une présence d'images musicales, annonçant un parti nouveau d'écriture romantique, sinon même une pensée qu'on pourrait dire **fantasmatique,** l'**Andante** qui nous sollicite à nouveau déjà se constituant dès lors plus qu'en structure, plus qu'en forme conceptuelle, comme un fantasme total qui s'identifie dans une exactitude absolue à une image et à la structure qui en naît. Ainsi se présente d'emblée ce thème ; nous pouvons maintenant étudier l'**Exposition :**

I. — EXPOSITION

Pour être exact, la donnée initiale et l'échange entre le soliste et les seules cordes s'entendent comme une introduction :

1*. — **Introduction.** — Elle s'énonce **(ex. 1)** donc de part et d'autre (mes. 1-4 et 6-9) d'un lien composé, — repos sur l'accord de la dominante, trait rapide, formules cadentielles ornementées revenant au V[e] degré, mais chaque fois en contre-temps dont l'effet semble appeler l'échange sur lequel les cordes redisent l'annonce du thème qui apparaîtra au-delà d'un bref lien nouveau, détente mélodique souple et à la fois rythme caractérisé.

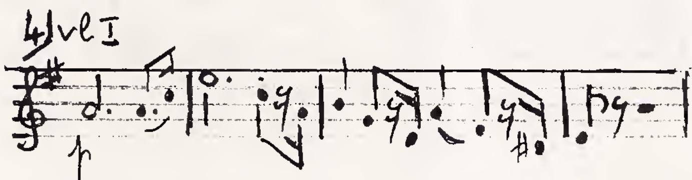
2*. — Exposition des thèmes :

A. — 1[er] Thème : Celui-ci (mesures 14-29 inclus) se manifeste désormais dans sa plénitude, dont le signe est que, contraire à l'énoncé introductif, tout repos s'en écarte quand, immédiat, il reprend, dans des échanges entre tonique et V[e] degré ; l'effet de cette reprise est, loin du climat de **V[e] symphonie,** euphorique, tranquillement triomphant. La démarche indéniable, volontaire et légère

à la fois, s'assure mieux encore par le fugato du thème qui s'en affirme ainsi à double titre, par la pluralité de son énoncé et par les associations instrumentales des entrées : 1ers violons et haubois, violoncelles et contrebasses, flûtes et à nouveau 1ers violons... qui se partagent une continuité homogène et une diversité de timbres s'exaltant réciproquement jusqu'à l'ampleur matérielle grandissante et la densité rythmique d'un très beau tutti, dont les rapides triolets réalisent d'une joyeuse impatience les ressources de tension et de dynamisme que nous avons reconnues à ce thème. Atteinte cette plénitude, survient le **second thème :**

B. — Mesures 29-40. — Ce second thème se donne d'abord dans un retrait aux seules cordes et par entrées successives qui, sur contre-sujets rythmiques des triolets, rappels immédiats de la tension continue du 1er thème, retiennent ou sinon abandonnent à peine, la plénitude acquise, on dirait mieux s'en assurent le bénéfice.

Se succèdent ainsi et reviennent 1ers violons hautbois - hautbois, flûtes, 1ers violons, se partageant trois phases d'un climat chaque fois nuancé par les appuis tonaux initiaux de La mineur, Ut majeur, Sol majeur, ce dernier énoncé refermant ainsi le thème sur le ton principal.

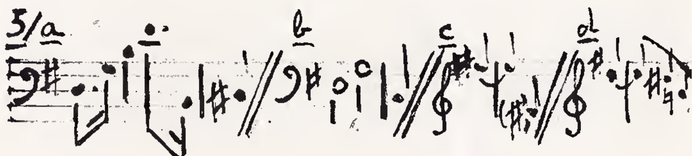


De ce second thème **(ex. 4)** on remarque la souplesse mélodique mais, reflet du 1er, également le parti répétitif du rythme : pratiquement, une succession très liée et naturelle d'une cellule de deux notes, à la respiration près du silence, qui suspend la croche pointée initiale, témoigne de cette affinité antagoniste (si l'expression peut se dire), celle d'une extériorisation encore ici, mais, plus discrète, plus libre, de survenir après l'insistance du premier élan.

Parmi les auxiliaires polyphoniques, en marge des insistances de croches émanant du 1er thème, sont apparues, brisant, aux violoncelles et contrebasses, les allusions du thème, des chutes mélodiques (mes. 34-35, 38-39) **(ex. 5 - a)** ou même déjà 32-33 et 36-37 **(ex. 5 - b)**, chutes remarquables car le principe orientera diversement interprétée, un effet de **désinence** dominant tout de suite un divertissement, et par là, le mouvement entier **(ex. 5 - c et d).**
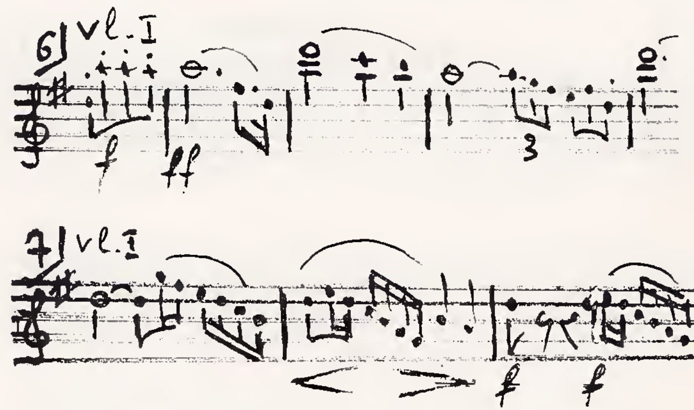
3*. — **Divertissement** (41-68), en trois volets :

— Un jeu contrapuntique, mélodie des bois et chutes d'arpèges renversés **(ex. 5-d)** contre-rythme lancinant des cordes, parvenant à un tutti (mes. 41-49).



— Le tutti initialement lancé dans le retrait des bois par le rythme des cordes qui, brassant tout de suite des échos du second thème (le rythme pointé), et : de la désinence mélodique **(ex. 6)**, se tend de plus en plus en accords larges, isolés, conclusifs, aux allures de cadences finales (mesures 49-59).

— Une précipitation de ces désinences mélodiques **(ex. 7)** passant à tous registres, chute sans rémission, mais sans drame, jusqu'aux graves des contrebasses et violoncelles qui en signent enfin l'arrêt (mes. 60-68).



4*. — **Retour au 1er Thème** ou Coda d'exposition (mes. 68-74).

On serait même tenté d'ouvrir ici le développement si l'effet n'était si calmement marqué d'une continuité entre l'égrènement mélodique précédent et le thème premier qui semble en renaître et si audible aussi, au contraire, comme une décision finale, le rythme de la **Ve symphonie** scindant nettement l'œuvre, mesures 73-74 **(ex. 2)**, sur l'entrée du piano qui affirme ainsi le développement. Cependant Beethoven laisse entendre une transition venue de la cadence des mesures 67-68, sur lesquelles l'orchestre est revenu au thème en Sol majeur, dont les jeux de contrepoint rythmique se sont établis ensuite sur la longue pédale tonique ; or précisément l'énoncé dernier du rythme d'où s'évade le piano s'inscrit en dissonance sur cette pédale, comme accord de sixte sensible et de triton, créant au moins l'ambivalence d'être un lien : tout ce que sous-tend la pédale de tonique est ainsi la Coda de l'Exposition et, à la fois, l'introduction nouvelle du développement.

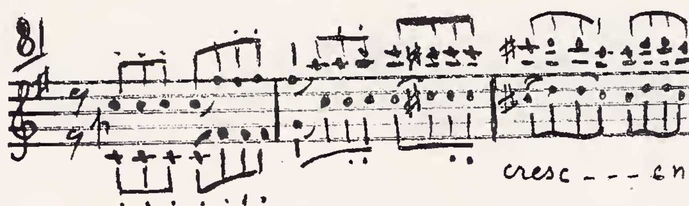
II. — DEVELOPPEMENT

Il serait d'ailleurs maladroit d'entendre absolument l'entrée du développement avant celle du soliste ; identifiant son entrée à un tel début, prenant l'initiative et s'échappant du rythme précédent et de l'accord dont il procède harmoniquement, le piano affirme ce que nous découvrons tout de suite dans la liberté immédiate qu'il tire du rythme du 1er thème : le développement lui appartient et c'est par lui que nous devons en reconnaître la structure, ses divisions, sa continuité. Pour la seule analyse, on peut entendre ce développement en trois volets ouverts, dans une presque rigoureuse égalité de durées, successivement à partir du 1er thème, du second, d'élé-

ments du divertissement qui formait l'exposition ; en fait, acquise l'analyse, on restera sensible, nous l'espérons, à la continuité du souffle.

1*. — Mesures 74-134 : **Dialogues sur le 1er thème**
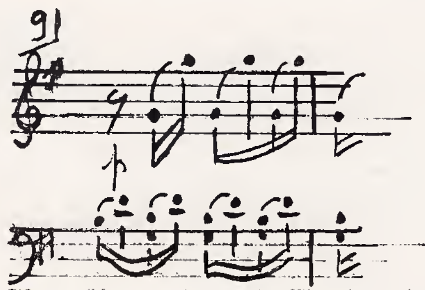
A. — 74-89 : Le piano s'élance, ascendant, en octaves parallèles, en une précipitation grandissante (croches, triolets de croches, doubles-croches, sextolets de doubles-croches **(ex. 8)** du rythme répétitif initial, irruption poursuivie par les traits en octaves, tierces, quartes parallèles,



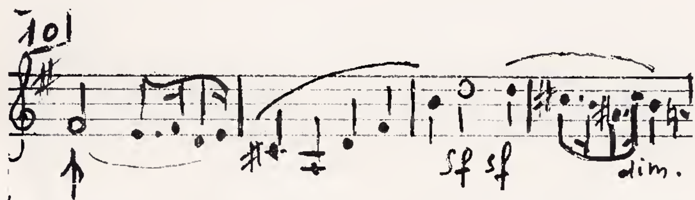
accords de sixte qui, éveillant une rare ponctuation instrumentale, attirent en fait la rentrée de l'orchestre.

B. — 89-93 : Cette rentrée dans le ton principal, d'où s'échappe à nouveau le soliste.

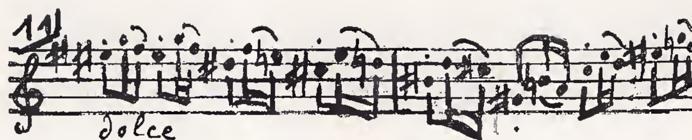
C. — 93-134 : Le thème est en effet repris dans un frémissement de doubles-croches **(ex. 9)** ; batteries de tierces et d'ornements, disjonctions d'octaves précipitent le



mouvement en triolets gagnant mélodiquement toute la tessiture du clavier : Sans soutien autre que, régulières, les interventions rythmiques habituelles du 1er thème, cette **précipitation** (mes. 93-105) limite en se suspendant brusquement une **première impulsion ;** une **deuxième** naît et se développe à partir d'une brève **détente** du registre élevé du piano encore plus solitaire jusqu'à un repos illusoire (105-119). Le temps pour les cordes, d'une autre **détente** et d'une troisième impulsion sur un très beau motif **(ex. 10)** épisodique mais émouvant et dans le cli-



mat mélodique du second thème, motif qui retentit sur le piano qui s'en inspire, l'ornemente **(ex. 11)** et se lance en

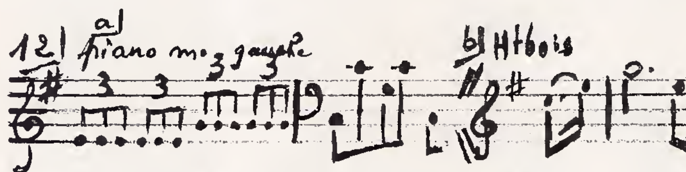


de rapides arabesques arpégées jusqu'à son repos sur la dominante et le retour du second thème (119-134).

2*. — Ce volet central (mes. 135-192) se reconnaît aussi trois entrées :

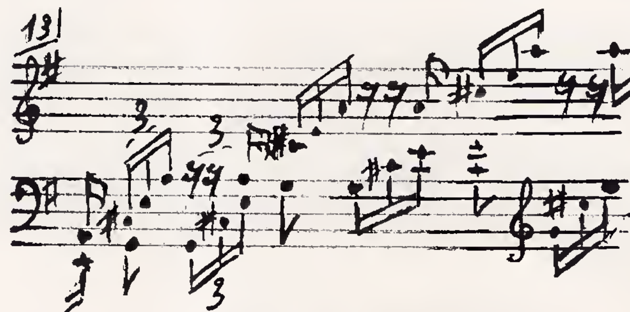
A. — **Entrée sur le second thème** (135-158).

Au silence du soliste, l'orchestre, saisissant le ton de Ré, mais en mineur, redit, aux modulations près, l'exposition en trois phases de l'exposition : Ré mineur, Fa majeur, Ut majeur (1ers violons, flûtes et 1ers violons, hautbois) ; ce n'est même qu'une brève introduction au piano qui surgit, encore impatiemment, entre la 2e et la 3e donnée, dont il annonce l'accord d'Ut, la créant **(ex. 12 a et b)**, semble-t-il, avant de parcourir une broderie ininter-



rompue, doubles croches et triolets plus légers encore, jusqu'à l'arrêt, si précaire, de son jeu ; parcours trop libre, pour ne se charger non du thème mais de son seul climat, qui, fragmentaire, presque lointain à l'orchestre, se retire même sous le contrepoint rythmique lancinant auquel nous commençons à être accoutumés.

B. — Un climat fondé sur le **divertissement** de l'exposition (mes. 158-188). Bien au-dessous d'un piano qui monte des profondeurs, sur triolets alternés aux deux mains **(ex. 13)**, vifs échos resserrés de l'accent initial du

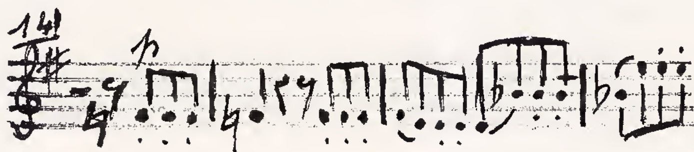


2e thème, une ornementation de la fin de ce thème revient aux flûtes et hautbois, mais comme une désinence elle-même que nous aurions déjà entendue. Sur la reprise, plus redondante de cette désinence, le piano s'échappe presque seul, à peine entouré de lentes tenues de bois, de ponctuation de cordes et, dirions-nous, de ses propres trilles ; ceux-ci aigus, expressifs, destinés à tendre ici l'espace musical d'un nouvel élan. Celui-ci (mes. 170...) accentue les reflets du divertissement **(cf. motif de l'ex. 6)**, ces hautes ornementations descendantes et renouvelées

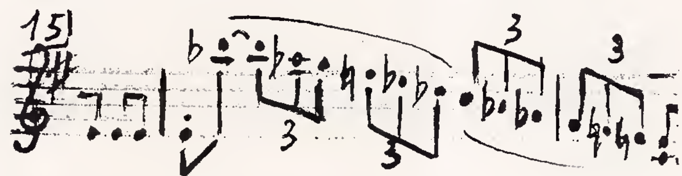
qui attirent invinciblement aux cordes le rythme lancinant permanent, puis aux bois les cascades qui s'égrènent vers la profondeur orchestrale, la cadence (à la dominante) et l'effet de Coda, donc dans un écho de la page finale de l'exposition, très reconnaissable, sur laquelle nous n'insistons pas.

3*. — **Mesures 192-253.**

Plus étrange est l'entrée, en Fa majeur ainsi inattendu, octaves à vide **(ex. 14),** du piano, ouvrant **le troisième volet** que nous ne dénommons pas autrement, sa richesse thé-

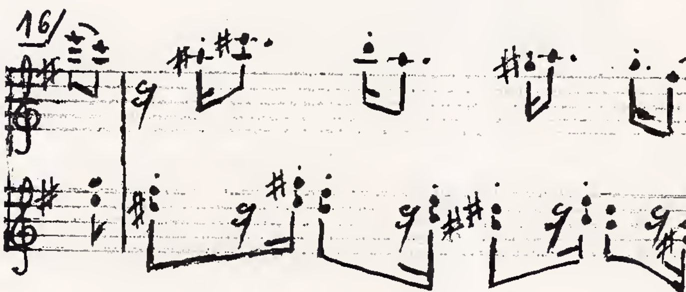


matique invitant à ne pas privilégier d'abord l'un quelconque des motifs ; en son absolue liberté apparente, il témoigne de la rigueur classique que nous évoquions : le climat qui conviendrait ici s'en définirait, celui d'un romantisme maîtrisé. Il serait préférable de n'en pas cloisonner l'immense impulsion ; au moins, nuançons les segments que nous y suggérons à partir de l'entrée, tout à fait analogue à celle de l'exposition initiale. Cependant, tout de suite atteint le haut de la tessiture, le parti qui domine toute cette grande page se devine dans les chutes rapides d'accords de sixtes parallèles qui, par quatre fois, animent le clavier, chromatiquement, surtout quand nous entendons (mes. 198, 200, 202) le sursaut syncopé de l'accent initial préparer ces successions de triolets **(ex. 15)** ; la chute en mode mineur qui s'y prépare se retrouve
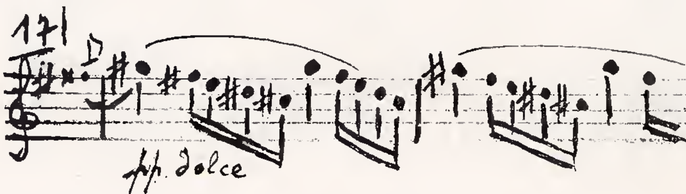


désormais à tous les instruments, mais d'un climat intangible, presque pathétique, dans le plus divers des contrepoints, formés avec le rythme lancinant issu du 1[er] thème et les cortèges au piano des rapides arpèges de sextolets (mesures 192-216).

Ici l'orchestre se tait, sauf ponctuations brèves, et le piano rompt cette course pour le jeu d'un miroir curieux



de deux rythmes contraires (218-222), l'un à la main gauche, venu du second thème, qui entrelacent réciproquement leurs durées et leurs accents **(ex. 16),** pour répandre à nouveau les libres floraisons de traits arpégés et divers jeux des mains opposées, chromatismes monodiques qui vont heurter les trilles aigus, signes nouveaux, déjà énoncés, d'une mutation de climat (228-230).

— A peine ceux-ci éteints, l'insistance pianistique **(ex. 17)** d'un motif évocateur, un écho de la désinence du



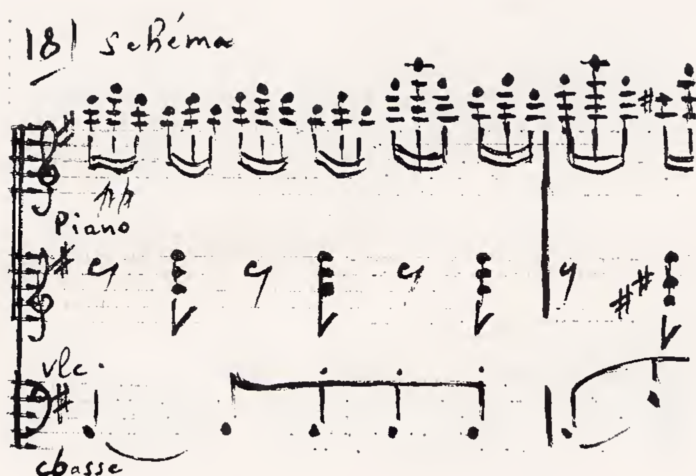
divertissement, sur le rythme initial, donne au soliste de provoquer encore, troisième climat de ce volet, le parti de chutes, d'échelonnement de triolets rapides, attirés par les notes graves, parmi des allusions du 1[er] thème, aux flûtes, hautbois, clarinettes, cors, dont les échanges thématiques suivent l'impulsion du piano renouvelant, mesure par mesure, son arabesque descendante, puis dominant tout un travail lentement progressif de fragments mélodiques tendant tous vers la reconstitution d'un tutti dense sur la précipitation du rythme qui s'accomplit dans un effet de cadence très décisive, qui signe la fin du développement.

III. — **REEXPOSITION** (mesures 253-346) et **CODA** (346-370).

D'une ampleur plus grande, la ré-exposition suit sans contrainte le schéma de l'exposition initiale. Aisément analysable, on pourrait ne pas insister, sauf pour dire la grande part que le piano, absent de l'exposition, prend ici ; son jeu élargit le cadre, dynamise cette grande issue du mouvement et, pour présenter sommairement la structure, vient enrichir le canevas de l'exposition par l'esprit, le style, les formules de ses interventions du développement, et l'impression nous est ainsi donnée d'un mouvement ouvert de trois grandes périodes ; l'une après l'autre plus vastes ou plus denses, le développement agrandissant l'exposition, la réexposition surperposant exposition et développement.

1. — **Mesures 235-301.** Le piano rentre, donne (au ton principal) le thème d'introduction initial **(cf. ex. 1),** mais en vives batteries et ornemente le trait ; la main gauche scande ensuite en valeurs d'accords plus lents, espacés de silences, isolés au-dessous de triolets ornementaux de doubles croches quand le thème lui-même en valeurs normales vient aux cordes **(ex. 18)** qui l'abandonnent pour de longues tenues mélodiques (253-266).

— Le piano se tait et l'orchestre, plus libre, ré-expose aussi le thème et, comme à l'exposition, en fugato, dans le même jeu d'échanges qu'alors, auquel participe le piano, hautbois et violons, autres cordes, flûtes, et, après le piano, hautbois et bassons ; un trait signe l'évasion pianis-



tique (274) et nous reconnaissons alors que le soliste vient de suivre le même jeu, mesures 270-300 et le climat lui-même, que naguère entre les mesures 93 et 134 (avant l'entrée du second thème).

2. — **Mesures 301-341.** Ce thème entre aussi ici (301), à l'orchestre, en s'appuyant encore, aux mutations près des accents initiaux, sur un jeu harmonique identique, Sol mineur, Si bémol majeur, Fa majeur, et comme alors, le piano vient hanter la seconde entrée d'un jeu analogue (mes. 308) ; dès lors, entre les mesures 308-341, il redonne le climat des mesures 141-174.

3. — **Mesures 341-346 et Coda.** On en dirait autant des six mesures de l'orchestre (341-346) qui, dans le silence du piano, poursuivent : A telles légères nuances d'écriture et de timbres et dans un ton autre le climat est ici celui des mesures 174-179, mais aussi, on s'en souvient, des mesures de références analogues, de l'exposition (54-59), qui précédaient dans les deux cas les chutes instrumentales en arpèges vers la cadence de l'exposition, ou vers celle qui lance la modulation en Fa majeur du 3e volet du développement, pour se suspendre, ici, au contraire, pour la **Cadence soliste** du piano (346), à la dominante. En résumé, dans le cadre de l'Exposition, le piano a introduit le climat et le style de son jeu dans le Développement.

— A cette Cadence, une **Coda** (346-370) s'enchaînera, sur le motif du divertissement d'exposition, le piano se donnant lui-même ainsi la transition avant même que l'orchestre intervienne, sans interruption, contrairement à certaines tendances classiques, ou beethovéniennes, ne rentrant vraiment que pour l'affirmation finale, et à la manière de la coda de l'exposition, du 1er thème ; quand le piano donne le thème lui-même, en homophonie avec les violons, en dialogue avec les bois, avant un trait brillant au-dessus des rythmes qu'il vient de faire revenir.

L'impression est donc donnée d'une extériorisation progressive du mouvement **Allegro** ; l'effet ne sera que plus saisissant, de l'espace fermé, hanté, intérieur, menacé de l'**Andante.**

(A suivre.)

BIBLIOGRAPHIE

par Henri BARRAIL

Professeur au Conservatoire régional de Musique de Versailles

LEÇONS PROGRESSIVES DE SOLFEGE (Alain Grimoin - édit. Billaudot) **volume 1. INITIATION A LA LECTURE, AU RYTHME, ET AU SOLFEGE CHANTE (Robert Druet** - Billaudot édit.). **COURS PRATIQUE DE SOLFEGE (Pierre Boutin** - Philippo édit.) **volume 1** (débutants 1 et 2).

Voici trois solfèges à l'usage des cours débutants des conservatoires qui rassemblent en un seul volume les éléments nécessaires à une première année d'étude : lecture de notes, solfège rythmique parlé, solfège chanté.

Alain Grimoin divise son livre en trente leçons, chacune occupant une page de grand format. Le travail hebdomadaire est ainsi bien délimité. Chaque leçon est précédée d'un résumé de théorie. L'ouvrage est clair, la présentation agréable, la progression excellente. Le solfège chanté possède un certain caractère modal. Il n'utilise aucune altération. Un deuxième volume est paru, pour le cours préparatoire.

Robert Druet insiste dès le début sur les intonations, qui précèdent toujours les exercices chantés. Ceux-ci possèdent un caractère tonal plus affirmé, plus facile à assimiler pour les jeunes élèves. Cet ouvrage plein de qualités est vendu au même prix que le précédent : 5,38 F.

Pierre Boutin, lui, partage son livre en trois grandes parties , laissant au professeur le soin d'avancer plus ou moins vite dans chacune d'elles.

Il est difficile de choisir entre ces trois livres. Ils bénéficient d'une bonne progression pédagogique. Ils ont l'avantage du « livre unique ».

80 DICTEES MUSICALES A UNE VOIX POUR LES DEBUTANTS, assez faciles **(Georges Dandelot** - Edit. Eschig).

Elles sont toutes en do majeur, presque toutes à quatre temps. Dès le n° 1, l'auteur mélange blanches, noires et croches. Il introduit le triolet au n° 6, les doubles croches au n° 7, le rythme une croche et deux doubles au n° 11. C'est demander beaucoup à des débutants, fussent-ils très avancés dans « l'étude du rythme ». L'auteur conseille de les jouer par fragments d'une mesure, pour les débutants. Les difficultés rythmiques subsistent dans ce cas. Il serait plus sage de ne les utiliser qu'à partir du cors préparatoire.

70 LEÇONS DE SOLFEGE A CHANGEMENT DE CLES SANS ACCOMPAGNEMENT (sol - fa - ut 4e) (Jacques Casterède - Leduc édit.)

Ces leçons chantées ne dépassent jamais seize mesures. Les premières sont très faciles de rythme et d'intonation. Les difficultés interviennent progressivement. Les mélodies sont toujours agréables.

COMMENT FORMER L'OREILLE MUSICALE (Yvonne Desportes - Ed. Eschig), 16,50 F.

Yvonne Desportes a assumé pendant seize ans la charge de professeur de solfège au Conservatoire de Paris. Elle dédia ce précis de 25 pages à ceux qui n'arrivent pas toujours à identifier les sons musicaux.

« La première chose à acquérir est le « la » du diapason. Le premier exercice consiste à chanter le la une cinquantaine de fois par jour, et à le contrôler au piano. Suivent des exercices tournant autour de ce son fixe, puis des exercices d'intervalles sur les notes naturelles, puis altérées. Un chapitre est consacré aux dictées d'accords, un autre aux cadences. Dans la deuxième partie, Yvonne Desportes donne des conseils sur la manière de faire la dictée musicale.

Ce précis nous intéresse dans la mesure où il n'est jamais théorique. L'auteur nous livre le résultat de ses expériences sous forme d'exercices pratiques que tous les professeurs pourront utiliser.

CASSETTES DE DICTEES MUSICALES : Musidict (Ed. Rideau Rouge).

Jacqueline Lequien, professeur au Conservatoire national supérieur de Paris, et Robert Casiot ont réalisé et enregistré au piano sur cassettes standard des dictées musicales, afin de permettre aux élèves de s'exercer en dehors des cours de solfège. Deux cassettes, pour l'instant, on paru : la première (2 a - facile) s'adresse aux élèves du cours élémentaire (quelques dictées malgré tout peuvent être utilisées au cours préparatoire), la deuxième est du niveau du Conservatoire de Paris. Il y a environ 15 dictées par cassette. Chacune est accompagnée du texte imprimé.

Chaque dictée est jouée en entier, puis par fragments. Cinq secondes séparent chaque fragment et permettent de revenir en arrière pour une nouvelle exécution. Enfin la dictée est jouée en entier.

Ces cassettes rendront service à tous les élèves désireux de développer leur oreille musicale. Nul doute qu'elles ne soient très recherchées à l'approche des examens et des concours.

LA LECTURE MUSICALE DISSOCIEE (Simone Huguet - Leduc édit.). **A. Le Rythme parlé - B. La lecture des clés.**

Cinq livrets pour le rythme parlé (A 1 déb. et prép., A 2 élém. 1, A 3 élém. 2, A 4 moyen 1 et 2, A 5 sup.) qui est toujours écrit en clé de sol, cinq pour la lecture des clés. On étudie la clé de sol et la clé de fa séparément dans les livrets B 1 et B 2. Elles sont mélangées dans le livret B 3, de même que dans les livrets B 4 et B 5 où on ajoute l'étude séparée d'ut 4e, 3e et 1re.

Les exercices suivent les programmes actuels des conservatoires municipaux de Paris.

COURS D'ENSEIGNEMENT MUSICAL GENERAL, DE L'INITIATION AU STADE ELEMENTAIRE (Henri Vachey - (éditions Leduc) : **cours initial** (1re année), **cours préparatoire** (2e année), **cours élémentaire** (3e **année).**

Chaque cours comporte des lectures rythmiques, des lectures chantés (avec ou sans accompagnement), des dictées, des notions théoriques (fiches cartonnées, en couleurs, sous portefeuille).

Les lectures rythmiques sont en clé de sol, et jouables à l'instrument. Mais rien ne s'oppose à ce qu'on les fasse lire en clé de fa au cours préparatoire (3 vol. : E 1, E 2, E 3). Elles feront faire de grands progrès aux instrumentistes.

Les lectures chantées plaisent aux élèves, car l'auteur a su allier adroitement les thèmes que l'on retient et les intonations que l'on cherche avec un grand souci de l'intérêt mélodique. Les bons solfèges chantés sont rares, aussi ceux-ci méritent d'être retenus.

J'ai expérimenté le volume A 1 (pour le début de l'année scolaire). Ainsi que le reconnaît l'auteur, malgré la facilité apparente des premières leçons, ce recueil est conçu pour s'adapter à des enfants pratiquant la lecture musicale depuis un trimestre (au moins). Il sera suivi d'un second volume (à paraître) pour la fin de l'année scolaire.

Le volume paru pour le cours préparatoire est en 2 clés mélangées, il sera précédé par un volume (à paraître) en 2 clés séparées, pour le début de l'année scolaire. Un seul volume paru, pour l'intant, pour le cours élémentaire.

Les dictées (F 1, F 2, F 3) sont bien adaptées au niveau des élèves. Le premier receuil F 1 est toujours en do majeur, sans altérations accidentelles, à 2/4 ou à 3/4. Le second, et le troisième n'utilisent que les mesures simples ; l'armure comprend une ou deux altérations.

Les fiches théoriques sont nettes, et d'une bonne présentation.

Cet ensemble connaîtra sûrement un succès tout à fait mérité.

33 LEÇONS DE LECTURE MUSICALE SANS ACCOMPAGNEMENT EN 3 CLES MELANGEES (avec ut 4e) (Marcel Bitsch - Leduc édit.).

14 *leçons progressives de solfège en clé de sol avec accompagnement version b sans accompagnement en ut 4e (Leduc édit.).*

Ces deux solfèges pourront être utilisés simultanément. Le premier est parlé. L'auteur change de clé au début de chaque mesure. Le deuxième est chanté. C'est le seul que nous connaissions utilisant exclusivement la clé d'ut 4e, si l'on excepte le vieux « Solfège des Solfèges ». Il existe également en clé de sol, et aussi en clé de fa.

30 DICTEES DE CONCOURS A 1, 2, 3 voix : Jeanine Rueff (Leduc édit.)

« L'accueil réservé à mes précédents volumes de dictées musicales m'encourage à publier les textes proposés pendant ces cinq dernières années (1964 à 1968) au Certificat d'Aptitude à l'éducation musicale, ainsi qu'au Centre National de préparation au C.A.E.M. (Lycée La Fontaine). Ces textes permettront aux candidats et à leurs professeurs de connaître le niveau à atteindre pour réussir à ces différents concours. »

Ces dictées ont été publiées en 1969. Mais les étudiants qui se destinent au professorat les consulteront avec profit. Pour préparer ces examens ils pourront utiliser également les dictées musicales de Georges Favre à 1, 2, 3 voix données aux examens et concours de l'Etat (1957-1961))Durant édit.), ou encore de Jeanine Rueff : 250 dictées mélodiques à 1 voix (2e volume), 48 dictées à 2 voix, 24 dictées à 3 voix (Leduc édit.).

20 LEÇONS A CHANGEMENT DE CLES SU 3 CLES (sol - fa - ut 4e) avec ou **sans** accompagnement **(Charles Jay** - Lemoine édit.).

C'est un bon solfège chanté dans lequel l'auteur, à son habitude, a su varier adroitement les formules rythmiques.

RÉPONSES A QUELQUES QUESTIONS

par Yves HUCHER
Professeur de Lettres

On veut bien, répondant à mon souhait de recevoir des lettres de lecteurs, me demander comment il est « possible » de trouver, dans le « grand drame » du **Faust** de Goethe, un fil conducteur... solide ! Ma réponse est double.

D'une part, il convient, semble-t-il, de s'accrocher à l'identité du personnage principal, dans les deux parties du **Faust** (bien que seule la première soit au programme), comme, avec Schiller, aux trois parties du **Wallenstein.** Encore celui-ci s'appuie-t-il sur l'histoire, tandis que Goethe emprunte à une lointaine légende, à laquelle, de surcroît, il n'entendait pas se conformer de point en point. Ainsi, Goethe commence-t-il par mettre en scène un Faust légendaire. Mais il ne tarde guère à modifier la conception du sujet, notamment dans le fameux pacte de Faust avec Méphistophélès, — lequel ressemble d'ailleurs, d'un bout à l'autre de l'œuvre, beaucoup moins au **Diable** du Moyen âge qu'au **Satan** du livre de Job. Et, en guise de dénouement de la première partie, le poète, au lieu d'envoyer Faust en enfer, se contente d'envoyer Marguerite à l'échafaud, et le héros de par le monde. Ainsi s'ouvre pour ce dernier une nouvelle carrière qu'il parcourra durant une trentaine d'années, toujours accompagné de Méphisto, mais de moins en moins dominé par lui. Puis, pour achever, Goethe se réserve de faire escamoter à Méphisto, par les anges, l'âme de son héros, pour transporter celui-ci au séjour des bienheureux où, sous les auspices de la Mater gloriosa, il retrouvera, grâciée et glorifiée, l'amante si tragiquement séparée de lui dans le monde terrestre.

La seconde réponse se trouve peut-être dans l'explication que Goethe, non sans humour, donna à son naïf disciple, Eckermann, qui s'étonnait de la masse du manuscrit du **Second Faust** où il se montrait surpris, en outre, de voir apparaître un monde bien plus réel que dans le premier **Faust :** « C'est naturel », lui répond Goethe. « La première partie est presque toute consacrée à la peinture d'émotions, intimes et personnelles ; tout part d'un individu engagé dans certaines passions ; la demi-obscurité de cette partie peut avoir pour les hommes son attrait. Dans la seconde partie, au contraire, presque rien ne dépend plus d'un individu spécial ; là, paraît un monde plus élevé, plus large, plus clair, plus libre de passions, et l'homme qui n'a pas cherché un peu, qui n'a pas en lui-même quelques-unes de ces idées, ne saura pas ce que j'ai voulu dire. »

Conclusion : malgré le « programme », lisons le « second » **Faust.** Le premier ne suffit pas plus, que ne suffisent, en musique les partitions de Gounod, ni même de Berlioz — et pourtant ! — si l'on n'a jamais au moins lu les **Scènes pour Faust** de Schumann et la **Faust-Symphonie** de Liszt.

⁂

Autre question : quelle part de lui-même Racine met-il dans son théâtre ?

Comment résister au plaisir de répondre en laissant parler François Mauriac, dans cette **Vie de Jean Racine** qui, pour dater de 1928, n'en est pas moins irremplaçable :

« Louis Racine (...) soutient que la tendresse qui règne dans le théâtre de son père ne saurait être attribuée à un caractère plein de passion et dénonce le préjugé de ceux qui s'imaginent qu'un auteur se peint dans ses ouvrages. Mais il ne s'agit point d'attribuer à Racine aucune des violences d'une Hermione ou d'une Roxane. Les actes des personnages sont le plus souvent, dans un drame, la part de l'invention. (...) Mais Jean Racine, le premier chez nous, osa regarder en face les passions de l'amour ; le premier il dépouille l'amour de ses oripeaux. (...) Mais marquons déjà, contre Louis Racine, que l'homme qui donnait des passions une peinture si nouvelle en avait subi le feu. A qui sut peindre l'amour, rien n'est venu de l'extérieur : rien de neuf ne s'observe en dehors de nous ; toute découverte s'accomplit sur notre propre chair ; nous empruntons aux autres des tics, des ridicules, des manies. Un auteur qui ne fait métier que d'observer les hommes ne dépassera guère la caricature ; sans doute peut-il s'élever jusqu'à peindre des **caractères ;** mais malgré tout ce que nous devons au métier de l'admirable La Bruyère, il a raison d'assurer qu'il rend au public ce que le public lui a prêté, et ce n'est pas beaucoup dire. Ce que les hommes espèrent de nous, c'est une vérité qu'ils puissent s'appliquer, mais une vérité dont notre unique cœur renferme les éléments :

une seule parole profonde sur l'amour est le prix de tout un destin passionné. »

On peut discuter à l'infini de cette thèse, mais... on ne saurait mieux dire !

⁂

Deux questions sur le **Neveu de Rameau.**

Peut-on parler de « construction musicale » de cette œuvre ? J'aurais envie de me contenter de répondre : tout ce qui est musique est construit, donc tout ce qui est construit est musique. **Le Neveu de Rameau** est le contraire d'une construction rigoureuse, donc... déduction un peu simpliste. Disons mieux qu'il s'agit d'un « thème varié » — l'impossibilité où le Neveu se trouve provisoirement de mettre à profit ses talents d'amuseur et de parasite. Mais les variations sont si multiples et si diverses qu'on est parfois excusable de s'y perdre : de l'usage qu'un habile homme peut faire de son esprit et de son talent, de la musique, de l'art de flatter les grands et de tirer profit de leurs vices, de l'éducation des enfants, et j'en passe ! Questions diverses, sans doute, mais où résonne, pédale obstinée ! le grondement du Neveu : que la société déforme et corrompt les individus et que les plus habiles sont ceux qui savent le mieux exploiter, vanité, bêtise, tares morales et vices des autres.

Seconde question sur... le même. Quelle est la « valeur » de la **mimique** dans le **Neveu de Rameau ?**

Je répondrai par une anecdote absolument authentique. J'ai donné un jour à Paris une conférence sur « L'amour et l'humour de la musique de violon ». Elle était excellemment illustrée par un remarquable violoniste de mes amis. Je lus, bien entendu, la fameuse page : « En même temps, il se met dans l'attitude d'un joueur de violon... » Et tout le monde de rire, y compris l'artiste qui ne se sentait nullement visé par cette « caricature ». Or, à quelque temps de là, il me fut donné de répéter la même conférence en province, — en quel lieu, c'est ce que je ne dirai pas ici ! — La brusque maladie de mon ami et interprète me contraignit de demander le concours d'un artiste local que je n'avais évidemment jamais entendu ni... vu. Par bonheur, il devait intervenir une première fois, au début de mon propos et, en tout cas, avant la lecture de page de Diderot. Eh bien ! la ressemblance avec la caricature de Diderot était si prodigieusement criante et vraie qu'il me fut impossible de donner ensuite lecture de la page en question : la plus élémentaire des corrections m'interdisait un tel geste à l'égard d'un artiste qui avait accepté de remplacer, au pied levé, un confrère...

Je ne sais pas de meilleures réponses pour montrer la vérité d'une caricature. Diderot, après Molière et La Bruyère, a ce don de faire vrai dans l'outrance et de conserver une vie exacte aux pires originaux. Bien des caricaturistes savent faire ressemblants ; peu savent rendre la vie de leurs victimes. Diderot y réussit à merveille et comme en se jouant. Et c'est ce qui fait le mérite de ses peintures.

par René KOPFF
Professeur d'Education Musicale

Célestin HARST :

CLAVECINISTE ALSACIEN

du XVIIIe siècle

Enregistrement : Concert au château des Rohan à Strasbourg. Collection châteaux et cathédrales, ERATO STU 10324.

Y figure parmi d'autres œuvres classiques composées en Alsace le troisième ordre de pièce pour le clavecin de Célestin Harst, interprété par Huguette Dreyfus.

Partition : Il n'existe pas encore de réédition de ces pièces. Il semble qu'il n'y ait plus de par le monde que deux exemplaires de la première édition (1745) : l'un se trouvant à la bibliothèque municipale de Sélestat (Bas-Rhin), l'autre à la bibliothèque du Conservatoire de Bruxelles.

Bibliographie : Martin Vogeleis : Quellen und Bausteine zu einer Geschichte der Musik im Elsass (Sources et éléments pour une histoire de la musique en Alsace), Strasbourg 1911.

André Pirro : Notes sur un claveciniste alsacien, in Revue de musicologie, Paris, février 1925.

Jean Vigue : article C. Harst, in M.G.G. Kassel, s.d.

L'AUTEUR : Célestin HARST est né en 1698 à Sélestat dans le Bas-Rhin. Après de premières études dans sa ville natale, il entra dans l'abbaye des Bénédictins d'Ebersmunster, au nord de Sélestat, aujourd'hui encore célèbre pour ses orgues Silbermann. Il y fut successivement moine, prêtre, maître des novices, professeur et finalement, à partir de 1745, prieur, c'est-à-dire supérieur. Plus tard il devint prévôt du couvent de Saint Marx, près de Gueberschwihr, dans le vignoble au sud de Colmar. Il y mourut en 1776.

Comme supérieur il était très strict en ce qui concerne la parfaite observance des règles de l'ordre religieux ; mais il ne dédaignait pas la saine réjouissance, surtout quand c'était pour égayer un peu l'existence de son entourage. Selon une chronique d'un de ses contemporains il était un excellent organiste, et l'on fit souvent appel à lui en qualité d'expert. Il était aussi reconnu comme un incomparable claveciniste, et s'est en cette qualité qu'il fut, semble-t-il invité à la cour de Louis XV. C'est en 1744 aussi qu'il aurait joué devant le roi de passage à Strasbourg sa pièce « les Délices Royales ».

Son œuvre : « Recueil de différentes Pièces de Clavecin, composées par le R.P. Dom Coelestin Harst, Bénédictin de l'Abbaye d'Ebersmünster. Premier livre, se vend à 12 Fl.

A Paris, chez Le Clerc, rue du Roule, à la Croix d'Or.

A Strasbourg, chez Le Roux, Imprimeur du Roy.

A Sélestat, chez Gasser, Imprimeur.

Gravé par F. X. Schönbächler de Nôtre Dame des Eremits. Avec Privilège du Roy... »

Orné et joliment gravé sur cuivre, le livre comprend 76 grandes pages de format in 4° en largeur. Il n'est pas daté, mais le privilège général est daté : Paris le 28 octobre 1745. Le livre est dédié à un autre religieux-musicien et connaisseur en la matière, le R.P. Sinsart, supérieur du couvent de Munster.

Il comporte 33 pièces classées en six ordres :

Ier Ordre : la douceur, le glorieux, le railleur, les coureurs, la fuite des Hongrois.

IIe Ordre : la Grande Alarme, les Amoureux, Menuet 1, Menuet 2, la raillerie, le Grand Amusement.

IIIe Ordre : la tendresse, le bon garson, le sans souci, les innocens, la flatteuse, la galanterie.

IVe Ordre : le Colonel, le Grenadier, l'Hussart, Menuet 1, Menuet 2, le doux sommeil, la Noce des Villageois.

Ve Ordre : Le Gascon, les Délices Royales, le grand Orage, le beau temps.

VIe Ordre : La Negresse des Muniers, le moulin, la Sirene, le bon cœur, la fortune.

(Nous avons expressément conservé l'orthographe de l'original.)

L'art de Harst s'appuie indiscutablement sur l'école française de clavecin. Il se rapproche de Couperin par la classification des pièces en ordres, par la coupe immuablement binaire des morceaux, quand ce ne sont pas des rondos, par l'usage des nombreuses fioritures ornementales, appogiatures, mordants, pincés, trilles, grupettis, etc., et enfin par les intentions descriptives ou poétiques dont témoignent les titres. Il excelle en effet dans les croquis de

évocations poétiques ou allégoriques. L'audace de l'harmonie modulante parfois truffée de hardis chromatismes, la solidité des basses et des cadences ainsi que certains procédés d'écriture déjà pianistiques placent Harst également dans la lignée de Rameau.

Les allusions historiques et militaires de certaines pièces sont autant d'hommages au roi de France et aux gens qui le servent. « La fuite des Hongrois » est notamment une victoire française fêtée avec une joie goguenarde. L'attrait que la danse a toujours exercé sur la province alsacienne se retrouve non seulement dans les menuets, « le grand amusement » ou « la Noce des Villageois », mais aussi dans les « les Amoureux » qui semblent se rencontrer au bal, et même dans « le doux sommeil » dont la berceuse est encore animée d'un mouvement de valse. « Le grand Orage » et « le beau temps » constituent une naïve mais charmante petite symphonie pastorale qui termine le V[e] Ordre. Le troisième Ordre par contre est une charmante suite de portraits de caractères.

Le III[e] Ordre : (notre enregistrement)

Ce troisième Ordre semble consacré entièrement à la douceur dans la succession de ses six croquis de caractères.

C'est une suite en fa majeur.

La tendresse : 3/4 lentement.

Cet aimable prélude du 3[e] ordre est une pièce lente de structure binaire. Une première partie, après une mélodieuse cadence en fa majeur avec écho, module par une marche harmonique vers la dominante do, en plaquant hardiment un renversement de septième de dominante dans la nouvelle tonalité, avant de conclure avec des traits descendants et un arpège ascendant dans lequel se fait remarquer l'appoggiature inférieure de la tonique finale. La seconde partie revient promptement mais pour une courte durée dans le ton principal de fa majeur. Cette seconde partie est en effet très modulante, passant successivement par ré mineur, do majeur, la majeur (dominante de..) ré majeur, (dominante de...) sol mineur, pour revenir en fa majeur et pour y finir avec les mêmes traits que la première partie.

A remarquer dans toute la pièce l'extrême variété rythmique, les riches grupetti qui semblent vouloir être autant d'aimables attentions, ainsi que les très nombreux ornements mélodiques.

Le bon garson : 2/2 vivement.

La bonhommie du bon garson est également traduite par une courte pièce binaire. C'est une mélodie d'une franche gaieté sur un accompagnement animé d'un aimable mouvement de croches. La première phrase vire de nouveau assez rapidement vers la dominante. La deuxième, de nouveau modulante, revient en fa pour passer par la majeur au ton relatif de ré mineur. Ensuite une marche harmonique reprend le même dessin successivement en si bémol majeur, en do majeur et en fa majeur, avant de conclure par la même formule que la première partie.

Le sans souci : 12/8 gayement.

C'est une pièce plus étendue que les précédentes, procédant également du principe binaire, sans toutefois se plier à la règle classique, puisque la pièce reste délibérément — à part quelques modulations passagères au ton voisin de do majeur — dans le ton principal, s'appuyant avant tout sur les trois degrés principaux, tonique, dominante, sous-dominante, la première partie se terminant comme la seconde au ton principal de fa majeur.

Le mouvement ternaire, le plus souvent en croches régulières auxquelles s'ajoutent les nombreux ornements, donne à la pièce une allure de franc laisser-aller qui correspond admirablement à l'intention manifestée dans le titre : les joyeux ébats d'un insouciant qui se sent franchement heureux. Remarquons particulièrement que dans la coda de la première partie le sans-souci ne semble même plus se soucier de la mesure, puisqu'en écoutant ce motif à notes répétées à la main droite sur un accord arpégé de la main gauche, le tout sur le rythme noire-croche, on a nettement l'impression d'un décalage, le dessin répété trois fois comportant effectivement cinq temps.

La deuxième partie présente comme d'habitude un certain nombre de séquences à répétition de dessins, mais sortant à peine, comme nous l'avons signalé, des harmonies principales du ton de fa majeur.

Les Innocens : 3/4 (pas d'indication de mouvement).

Cette pièce très dansante, inspirée sans doute par la naïve ingénuité enfantine, se caractérise par l'agréable contraste entre un mouvement régulier de croches, souvent arpégé ou orné, à la main droite, et l'appui rythmique de la basse où le temps fort est régulièrement préparé par une levée anachrousique. C'est encore une pièce binaire qui n'est pas très orthodoxe suivant les normes classiques, puisque là aussi la première partie se termine dans le ton principal. Il est vrai que la modulation à la dominante do s'effectue normalement dès la 5[e] mesure. Mais la marche modulante continue. Le fa dièse qui apparaît d'abord comme broderie prend bien vite une valeur tonale pour provoquer une modulation vers sol mineur suivie d'un retour en fa. Toute cette première partie est reprise dans l'enregistrement sur le jeu luthé.

La seconde partie commence avec une séquence modulante passant successivement par si bémol majeur et do majeur vers ré mineur. Cette séquence se termine par une demi-cadence à la dominante. Une nouvelle phrase en ré mineur s'enchaîne ensuite à des harmonies osées pour l'époque d'enchaînements d'accords de septièmes (diminuées et de dominante), sur une basse descendant chromatiquement. Une nouvelle phrase en ré mineur est encore suivie de chromatismes qui réintroduisent le ton de fa. Un passager emprunt à si bémol majeur débouche sur une courte coda débutant par un accord de septième diminuée sur une basse chromatique, coda reprise en écho.

La flatteuse : 3/2 affectueusement.

Sûrement encore un tendre portrait enfantin, cette pièce est un rondeau à deux couplets encadrés par trois fois le refrain. Ce refrain rappelle un peu l'ancienne loure avec son accord-pédale de tonique lentement et régulièrement louré en arpège de la main gauche dans la première phrase. La deuxième phrase chante tranquillement en tierces parallèles, s'appuyant à la basse uniquement sur les trois degrés principaux. Remarquons la structure très carrée de ce refrain dont chaque phrase est d'ailleurs reprise en douceur, comme en écho.

La même carrure avec les répétitions en écho se retrouve dans les couplets. Le premier commence par une phrase en do s'appuyant sur les premiers temps sur un rythme pointé caractéristique, et se poursuit plus tranquillement par une seconde phrase en fa qui, après son écho, est reprise complètement à l'octave supérieure.

Le second couplet est plus court, mais aussi plus mouvementé et plus modulant. A une première période, toujours avec écho, en ré mineur, succède une phrase terminale, toujours en ré mineur, mais avec un bref emprunt au ton majeur de sa sous-dominante sol.

Une reprise intégrale du refrain termine ce rondeau « flatteur ».

La galanterie : 2/2 (sans indication de mouvement).

Cette pièce est effectivement très maniérée, avec sa main droite comportant dans une mesure binaire de nombreuses formules à triolets, des rythmes pointés, sans oublier les multiples ormnements mélodiques qui s'y surajoutent encore et les petites reprises de fragments en écho. Elle est de nouveau normalement binaire comme les premières, c'est-à-dire la première partie se termine effectivement dans le ton de la dominante do, après une modulation intervenue dès la 7e mesure.

La seconde partie reprend d'abord en do textuellement le début de la première. Un milieu modulant différent revient par fa, si bémol et do majeur vers le ton principal de fa majeur dans lequel est reprise aussi textuellement la fin de la première partie. Les deux parties de cette pièce sont donc réellement quelque peu symétriques, le même matériel thématique étant entendu dans la première partie en fa et en do, dans la seconde en do et en fa.

Conclusion

Nous estimons que ces pièces, qui sont d'ailleurs excellemment interprétées sur le disque en question, peuvent figurer dignement aux côtés de celles plus connues d'un Couperin ou d'un Rameau.

par Olivier CORBIOT
Professeur d'Education Musicale
Lycée Henri-IV - Paris

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

SYMPHONIE N° 7 MI MAJEUR

Les Symphonies d'A. BRUCKNER

0 — « Cette symphonie est « ganz ungültig » « Nullte » », achevée en 1869 (Orch. Concert Hall - Dir. Spruit). Ré mineur	G. MAHLER (1860-1911)
1 — « Hop ! aux champs », achevée en 1866. Ut mineur. Revue en 1891. (Enreg. Philh. de Berlin - Dir. Jochum)	LES MAITRES CHANTEURS de WAGNER - 1868
2 — « Symphonie des pauses », achevée en 1872. Ut m. (Orch. Bruckner Linz - Dir. L.G. Jochum)	1871 - La naissance de la Tragédie de F. NIETZSCHE
3 — Symphonie Ré mineur, achevée en 1873. « Dédiée au Maître Richard Wagner » (trois versions dont la première revue en 1876-77) Wagner s'enthousiasme pour le thème initial de trompette. Elle fut réputée difficile mais après une révision, c'est le 16 décembre 1877 qu'on la joue. Gustave Malher était présent. Elle fut redonnée en 1890, audition à laquelle assistait Jean Sibelius. Enr. (Philharmonique de Vienne K. Böhm)	
4 — Symphonie « Romantique », achevée en 1874, revue en 1880. Mi b. majeur (Orch. Phil. Berlin - Dir. Karajan)	Inauguration du Théâtre de BAYREUTH
5 — Symphonie de la Foi, achevée en 1877-78. Si b. majeur. (Sym. Bayreschen E. Jochum)	
	PARSIFAL 1882
6 — Symphonie en La majeur, achevée en 1881	
7 — Symphonie « Trémolos », Mi majeur, achevée en 1883. (Orch. Berlin - Furtwängler et Karajan EMI. C 195.02.189/91-V.S.M.	Mort de Wagner 13 fév. 1883
	Hugo Wolf 1860-1903
8 — Symphonie en Ut mineur, achevée en 1885. (Orch. de Berlin - Jochum)	
9 — Symphonie inachevée en Ré mineur, en 1894. (Orch. Concertgebouw van Beinum)	Mort de J. Brahms 1897

Bibliographie

AUER (Max) A.B. sein leben und werk (Leipzig).
MACHABEY (Armand) La vie et l'œuvre d'A.B. (Paris, 1945, Calmann Lévy).

HAAS (Robert) Anton Bruckner (Postdam, 1934).
LANCELOT (Michel) Anton Bruckner (Paris, Seghers).
BRUCKNER (Anton) Symphony n° 7 (Edition Eulenbourg E.E. 3637).

Revues

2) - HARMONIE - N° 4 - février 1965.

2) - THE WORLD OF MUSIC N° 2 - 1969.

3) - REVUE MUSICALE de LYON (mai 1911).

ESQUISSE d'une caractéristique d'après les recherches personnelles inédites par A. Westorp.

Les symphonies de BRUCKNER montrent comment leur auteur s'est souvenu de BEETHOVEN et de SCHUBERT en tenant compte de la « musique de l'avenir ».

Selon RIEMANN, elles « s'offrent à nous comme d'interminables démêlés entre l'âme exaltée et le divin ; là s'exprime toute la sévère et profonde foi catholique du musicien. Une puissante invention mélodique et une ampleur de la forme y évoquent cependant une parenté avec SCHUBERT. » Comme celles de HAYDN et de BEETHOVEN, toutes les symphonies commencent par un unisson ou un thème d'aspect harmonique (accord parfait - arpège). Peu d'effusions lyriques dans le sens où F. CHOPIN et STRAUSS se complaisent à exprimer les sentiments qui concernent des personnages de théâtre ou leur propre personnalité.

Les phrases brucknériennes ont un contour extrêmement sinueux, avec des méandres imprévus. Rappelons que F. Richter (1709-1789), C. Cannabich et J. Stamitz, musiciens de Bohème furent à l'origine de la création de symphonies — environ 200 — nées entre le Danube et le Rhin, durant deux siècles. Chez Bruckner, l'orchestre apparaît en plans sonores. Les groupes se succèdent sans transition. Le pittoresque et l'anecdotique restrent discrets. Le « paysan d'Ansfelden » ignore le clinquant et le tapage. Son romantisme reste intériorisé.

Interprètes

Parmi les interprètes de la Symphonie n° 7, on doit citer d'abord Furtwängler, E. Jochum ; Otto Klemperer, né le 14 mai 1885 disait « Quiconque veut toucher le cœur des hommes doit chercher là-haut son inspiration, sinon que sera la musique ? Un corps sans âme... »

Il faut mentionner les noms de Celibidache, Hans Rosbaud, Bruno Walter.

La carrière de l'œuvre débute au moment où Bruckner doit s'adresser au Comité de la Philharmonique pour supplier que l'on joue sa 7e Symphonie, mais ce n'est pas dans la capitale que les portes s'ouvrent devant lui. Une audition à quatre mains au piano, en privé, fut donnée en mars 1884. Joseph Schalck, supporter de Bruckner, montra la partition à A. Nikisch, qui la monte le 30 décembre 1884 à Leipzig. « Depuis Beethoven, il n'y a rien qui puisse approcher de ceci », dit-il. Joseph Schalck écrivit à son frère Franz pour lui signaler une discussion avec Bruckner et Lowe au sujet d'améliorations et changements divers à apporter après la première exécution.

Depuis lors, en dépit de l'hostilité d'Hanslick, et sous l'impulsion de trois instrumentistes « wagnériens », il y aura, après il est vrai, une répétition houleuse à Münich, une audition devant le public münichois « incroyablement réactionnaire » qui avait de la peine à digérer un « boa constrictor symphonique ». Hermann Lévi dirige, avec succès, le 10 mars 1885, cette septième symphonie qui continue sa carrière, grâce à H. Richter, à Vienne (1886) où Bruckner craint que l'hostilité des Viennois mette ailleurs en péril le succès de son œuvre.

La réussite se confirme à Dresde, Graz, Cologne, New York, Chicago et Amsterdam, puis Berlin et Londres.

Il faut attendre 1909 pour une audition par C. Chevillard à Paris, quinze ans après celle de la « Troisième » aux Concerts Lamoureux. Elle est radiodiffusée en 1942 en France, où on ne la connaît pratiquement pas.

Karajan vient de consacrer à la septième un enregistrement couplé avec la quatrième. A propos de la 8e donnée sous sa direction, par l'Orchestre Philharmonique de Vienne, A. Goléa écrivait en 1965 : « Bruckner est un naïf un peu au sens où l'étaient les bâtisseurs de cathédrales, un naïf à proportions de géants. » (Musica.)

Un cas

S'il fallait rechercher, au XIXe siècle, une musique qui ait su exorciser l'œuvre de Wagner, c'est bien celle de Bruckner qu'il faudrait choisir, car, de tous les héritiers spirituels de Wagner, seuls, Vincent d'Indy et le Maître de St-Florian ont su de par leur foi profonde, retrouver les chemins du ciel au moment où la destinée de Gustave Mahler conduisait l'auteur de la Symphonie des Mille à « rester sur la terre » pour faire participer l'humanité entière à ses agapes sonores. (H. Halbreich.)

Si l'on imagine une chaîne de montagnes, symbolisant la production symphonique en Allemagne et en Autriche, au XIXe siècle, on conviendra volontiers que de nombreux sommets dominent un long massif où Beethoven, Schubert, Schumann et Mendelssohn, Brahms, Liszt et Mahler désignent les pistes à suivre.

La personnalité de Bruckner est de celles qu'on ne peut aborder qu'avec précaution et ses symphonies sont des édifices où il n'est possible de pénétrer que sur la pointe des pieds. Il est courant d'associer les procès faits à Bruckner et à son disciple Mahler, les reproches essentiels consistant dans le fait que les développements sont trop importants. Un concert à Notre-Dame de Paris, avec le « Te Deum », une audition de la 9e Symphonie à l'Orchestre de Paris, feront peut-être changer l'attitude du public de 1971 en face de « ce monstrueux compositeur bicéphale », auteur de deux fois neuf symphonies (H.L. de la Grange).

En 1953, E. Jochum enregistre avec la Philharmonique de Hambourg la 8e Symphonie. En 1955, à Bregenz, sur le lac de Constance, l'Orchestre Symphonique de Vienne interprète Bruckner.

En 1965(?), à l'occasion des fêtes célébrant les 1 200 ans de l'Abbaye de Saint-Florian où Eugen Jochum dirige l'Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, on écoute la Cinquième Symphonie. En 1972, l'Orchestre de l'Opéra de Monte-Carlo joue du Bruckner.

Eléments biographiques

L'Autriche impériale a connu, au cours de la première moitié du XIXe siècle maints déchirements analogues à ceux qui troublèrent la Pologne. Après l'abdication de l'empereur Ferdinand et la restauration de l'autorité avec l'accession au trône de François Joseph et l'aide du Tsar de toutes les Russies, l'Empire restait intact malgré 1848. Bruckner n'a alors que 24 ans. Beethoven a disparu depuis 21 ans, Schubert depuis deu décennies, Wagner est âgé de 35 ans. Le Congrès de Vienne a permis à l'Autriche de jouer un rôle de premier plan, mais la Révolution ébranle l'Empire. En 1867, une double monarchie austro-hongroise fait de l'Empereur un roi de la Hongrie, alors qu'en 1806, François avait renoncé à l'Allemagne.

Né en 1824, le 4 septembre, Anton BRUCKNER entre comme chanteur à Saint-Florian, ensemble du XVIIIe siècle, achevé vers 1751, dont Carlone en avait établi les plans.

Le futur auteur du « TE DEUM » étudie l'orgue, le piano, le violon. Ses maîtres sont Simon Sechter et Kattinger, l'organiste. La proximité de Linz, ville de la Haute Autriche, lui permet d'écouter des œuvres importantes ; jusqu'à l'âge de 40 ans, l'essentiel de son œuvre n'est pas

écrit. A 50 ans, ce n'est plus un inconnu (vers 1875), ses œuvres sont prises au sérieux (vers 1885). La vie provinciale de Bruckner est l'une des causes d'un oubli dans lequel se trouvera plongé le musicien. Aussi aurait-il été bien étonné de se voir, en France, redécouvert grâce, en partie, à son disciple G. Malher. Il y est considéré comme un grand musicien mineur.

Parmi les dates importantes de l'existence de G. Mahler, il faut citer 1897, lorsqu'il est nommé à l'Opéra de Vienne. Parmi celles de son maître Bruckner, 1856, l'année où il est nommé organiste de la cathédrale de Linz. En 1867, lorsqu'il traverse une crise spirituelle ; en 1869 il part pour une tournée de concerts à Nancy. Le journal de la Meurthe et des Vosges parle lui comme un « homme de goût le plus élevé, de la science la plus vaste et la plus féconde ». Il inaugure l'orgue de la nouvelle église placée sous le vocable de St Epvre, évêque de Toul, au VIe siècle.

De Nancy, il se rend à Paris où il rencontre A. Thomas, Ch. Gounod et Franck. Il donne un concert à Notre-Dame. Puis, deux années plus tard, il va à Londres où il enthousiasme le public anglais. Si, à 39 ans, Bruckner connaît « Tannhaüser » de Wagner, il assistera en parfaite connaissance du style de celui qu'il vénère, à la première représentation de Parsifal. Anton voyage, retrouve d'anciens amis, fête ses soixante ans à Vöcklabruck, et obtient, en 1891, le titre de « Doctor honoris causa ». Il meurt le 11 octobre 1896. Il repose dans la crypte romane de Saint-Florian, sous l'orgue de l'église.

Saint-Florian

L'Autriche est un pays de montagnes « massives et sauvages » entrecoupées de vallées importantes (Danube et Inn) — une population de 10 000 000 d'habitants, un territoire de 83 850 km^2(telles sont, en gros, les données géographiques de cette confédération de huit provinces qui s'étendent de l'Ouest à l'Est, sur 500 km et du Nord au Sud, sur 250 km.

Cette « civilisation latine, de langue germanique » (G. Karr) fut sur le plan architectural, marquée par la Contre Réforme qui donna la primauté à l'exubérance du baroque.

Le peinte danubien, Albert Altdorfer, a laissé un stryptique aujourd'hui déposé aux « offices ». Mais une galerie de l'Abbaye de St-Florian recèle de nombreux tableaux de cet artiste, en fait plus graveur que peintre, ayant travaillé sous l'influence de Dürer et des Italiens. D'origine Palatininienne, il vécut à Ratisbonne où fut négociée une diète destinée à rapprocher catholiques et protestants. Le caractère méridional de l'architecture devait l'emporter en accrochant aux stucs et aux anges des édifices religieux, clarté, couleurs et soleil. Le climat autrichien de type continental est, il est vrai, peu propice à un ensoleillement de grande amplitude. La pluie et la brume marquent la sensibilité des musiciens. La foi est restée dans l'Autriche du XVIIIe siècle, d'une fermeté que la puissance de l'Eglise n'a pu que renforcer. L'architecte Carlone établit les plans de l'Abbaye de Saint-Florian, situé non loin de Linz. Issu d'une famille dont un ascendant a conçu l'église du Gésu à Rome, au XVIe siècle, Carlone a surmonté, de clochers à bulbes se dégageant des toits en pentes rapides, l'édifice terminé en 1751.

L'ordre colossal des pilastres corinthiens accentue l'aspect sévère de l'alignement des murs extérieurs. Le nom de l'Abbaye vient de celui d'un saint, soldat martyr, ayant préféré se noyer plutôt que de sacrifier aux dieux antiques. L'orgue (selon le Guide Bleu) possède 7 343 tuyaux et 103 jeux. Markt Saint-Florian est célèbre par sa fonderie de cloches d'où est sortie « Big Pummering » de la Cathédrale Saint-Etienne de Vienne. C'est dans ce Monastère que BRUCKNER connut ses premières émotions musicales. Il est entré en musique comme on entre en religion.

On a voulu ridiculiser la vie sentimentale de Bruckner. Il a été traité d'« ingénu », de « rustaud » et on n'en finirait pas de citer toutes les anecdotes qui circulent à son sujet. S'il est vrai qu'il assistait à une représentation de Parsifal sans prêter attention à ce qui se passait sur la scène, c'est qu'il devait connaître à fond le rôle principal, se reconnaissant lui-même en Parsifal, ce « fol ».

Partition

La « **Septième Symphonie** » est la seule des dix symphonies qui soit restée pratiquement inchangée après son achèvement. Robert Haas, dans la reproduction fac-simile de la page additionnelle, a montré que les cymbales, le triangle et les timbales apparaissaient dans la partition de l'autographe de l'adagio, comme une idée ultérieure qui aurait été soufflée par Nikisk.

Selon H.F. Redlich, de la Faculté de Musique de l'Université d'Edimbourg, « Que les mots ajoutés » Gilt nicht (tr. non valable) crayonnées en marge de la feuille additive soient de la main de Bruckner ou non est un point à débattre.

Le coup de cymbales est sans aucun doute très effectif. Il a, peut-être, suscité un épisode du film américain : « L'homme qui en savait trop. » A propos de cinéma, la Symphonie n° 7 a servi de fond sonore au célèbre film italien : « SENSO » lorsque l'oficier F. Mahler, s'adresse à la comtesse Livia Serpieri.

La partition est conservée à la Bibliothèque Nationale de Vienne. Dans la lettre du 10 panvier 1885, le coup de cymbales et le triangle sont indiqués à la mes. 178 de l'adagio. « Peut-être vous ne savez pas que Nikisk avait insisté pour que ces instruments soient utilisés » écrit J. Schalk à son frère.

Bruckner a dédié cette œuvre au Roi Louis II de Bavière. Selon Nowak, la Symphonie apparaît « comme un être joyeux qui sait, en même temps, ce qu'il peut y avoir de sérieux » dans l'existence. La sixième Symphonie n'était pas achevée que la suivante était en cours de gestation.

La **composition** commença le 23 septembre 1881, pour se terminer le 5 septembre 1883. Elle fut simultanée de celle du Benedictus de la Messe en Mi mineur. Le 22 janvier 1883, l'Adagio était esquissé et terminé en avril.

Wagner meurt le 13 février. Le finale était esquissé le 10 août de la même année. Bruckner travaillait lentement. Cette œuvre ne fut pas écrite dans l'ordre puisque son auteur retourna à l'étude du 1er mouvement après avoir achevé le trio. Il prétendit que le thème initial lui avait été dicté. « C'est Dorn, mon ami, qui m'est apparu la nuit et qui me l'a dicté. » Ceci a été rapporté par August Goëllerich, en 1906. Quant au thème de l'adagio, Voss a dit que c'était « l'un des plus beaux de la musique de tous les temps ». On trouve les inévitables rencontres avec d'autres thèmes de Liszt (Nocturne n° III) de Mendelssohn (Rondo Capricioso).

La principale source de l'édition : MusikwissenSchaftlicher verlag des Internationales Bruckner Gesellschaft - Wien 1952. L'œuvre fut d'abord éditée en 1885 par Engelman et Muechlberg. Bruckner serait intervenu pour apporter de légères modifications.

Que la Symphonie soit « Wagnérienne », nul n'en doute. Ne serait-ce que par le chromatisme où l'on croitentendre des plaintes d'hirondelles, comme chez Claude Le Jeune.

« Parsifal » a pu sensibiliser Bruckner, mais la Tétralogie est aussi largement exploitée. En France, l'époque se gaussait à propos de Chabrier et de Vincent d'Indy des maladies wagnériennes, « wagnirite... wagnéralgie... » et l'on proposait des moyens curatifs : Baume de Mozart, Bains de sons consonnants avec quelques piqûres souscutanées avec du chlorate d'Offenbach. Paul Verlaine consacrait à l'auteur de Tannhauser des sonnets :

A Louis II de Bavière :

« Roi, le seul vrai roi de ce siècle, Salut Sire,
Qui voulûtes mourir vengeant votre raison,
Des choses de la politique, et du délire,
De cette science intruse dans la maison.»

A Parsifal :

« En robe d'or, il adore, gloire et symboles
Le vase pur où resplendit le sang réel
« Et, ô ces voix d'enfant chantent dans la Coupole. »

Si cette Symphonie est Wagnérienne « (elle n'a n'a presque rien en commun avec la musique dramatique de Wagner quant au fond et à l'esprit ». (Max Auer.)

« Les thèmes qui s'élargissent en chants d'une grande ampleur sont tout à fait à l'opposé de la technique du Leit motiv Wagnérien et la musique s'épanche d'une façon plus épique que dramatique. »

Somme toute, BRUCKNER exploitant le langage d'un romantique, reste classique dans la forme et construit ses phrases avec une retenue fidèle, expression de sa « prétendue » candeur. L'erreur de V. d'Indy paraît lorsqu'on lui fait dire que la symphonie est traitée comme un drame. Qu'il ait trouvé l'œuvre démesurée, c'est possible. Nous souscrirons à l'idée d'A. Machabey selon laquelle la « simplicité architecturale du Final apparaît comme une longue variation sur le thème initial »

L'ŒUVRE ETUDIEE

De l'orchestre de Mannheim, il reste le quatuor à cordes, les bois par deux, les cors par quatre. Il y a trois trompettes. Les timbales. Bruckner ajoute trois trombones.

1 quatuor de tuba (ténor) deux en Si b. et deux basses en Fa. Ce sont les saxhorns. 1 tuba contrebasse.

L'édition de 1954 (L. Nowak) tient compte des modifications faites lors de l'audition à 4 mains au piano (en 1884). L'Edition de R. Haas les tient pour fausses. L'édition Eulenbourg fait la part des points de vue et est basée sur la partition de 1885.

Quatre parties composent cette symphonie :

— Allegro moderato en Mi majeur,
— Adagio et Moderato en Ut dièse mineur,
— Scherzo et trio avec da capo en La mineur,
— Finale en Mi majeur.

Mouvement - Blanche : 58. Allegro moderato.

Le thème **A** s'élance vers la dominante pour retomber vers la sensible du ton de la dominante (Si) puis rejaillit vers la sixe napolitaine (Do) et revient sur le ton de la dominante.

Le motif **B** en Ut dièse mineur aboutit sur un intervalle de 5 te diminuée. Véritable symbole associé dans la pensée de J.S. Bach à une question. **B** s'amplifie sur cinq, sept, puis douze valeurs à la clarinette doublée par les alti et les violoncelles. Les trémolos créent l'atmosphère de mystère.

Le thème **A** est réexposé aux bois doublés par les violons puis le motif **B** avec le tutti d'orchestre. Cette double exposition s'achève sur un pont de 8 mesures aux cordes.

L'épisode fugué **C** en **Si majeur** s'assombrit en mineur dès la deuxième mesure (calme, noire : 108). Cette section modulante (Si bémol, fa, mi bémol) est exposée dans le ton relatif de Mi majeur avec le grave des cordes, puis, à la dominante de Mi aux premiers violons doublés par les clarinettes dans un contrepoint à quatre parties, tandis que la basse évolue par demi-tons descendants.

Une quatrième entrée se fait avec la tête du dessin mélodique **C** (cors + clarinettes). Cette section s'allège dans un passage de quatre mesures de triple contrepoint, court divertissement d'épanouissant d'abord par la poursuite du dessin en Fa, tandis qu'à la basse se prépare le 2e motif **D** rythmique, à l'état embryonnaire (mesure 90).

Le deuxième thème **E** n'apparaîtra qu'après une introduction d'une robustesse paysanne en **Si mineur D.** Le rythme est celui de la joie (cf. sonate pour piano de Beethoven Op. 79). **E** est présenté par les cordes. Il fait alternativement valoir le **majeur** et le **mineur** et traverse les modulations de **Mi b.** et **Sol b.**
En harmonie de Fa dièsce.

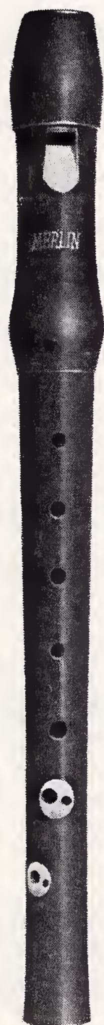
Une fanfare éclate en reprenant le rythme **D** en plus serré. L'ensemble massif dans la manière de Berlioz fait place à un saisissant contraste, conclusion plus douce dans le caractère nostalgique d'un souvenir de fête.

Le développement commence à la mesure 165 par une exposition en **Mi** du thème initial **A** en mouvement contraire, avec les clarinettes qui succèdent aux 2 cors. Le travail de développement s'établit sur **D** en augmentation des valeurs. Puis, à nouveau **C** où le grupetto est mis en vedette. A la mesure 219, calme, dans le ton homonyme

MERLIN

la flûte scolaire en bois

fabrication allemande



Enfin !

**Une flûte en bois,
de qualité,
à un prix raisonnable.**

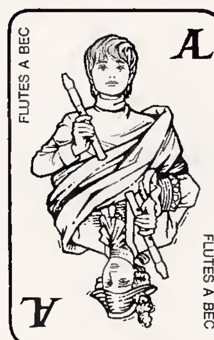
Soprano.
Doigté baroque.
Double perforation.

16 F

Soprano.
Doigté moderne.
Simple perforation.

15 F

chez votre fournisseur
ou chez



AL ALPHONSE LEDUC

AGENTS EXCLUSIFS
175, rue Saint-Honoré - Paris 1er
073.12.80, 073.48.61, 073.27.03

Symphonie n°7

Anton Brückner
né en 1824

Allegro moderato (M.𝅗𝅥 = 58)

pp

1896

A

cors + violoncelles

B

clarinette en la

C

Calme

Hautbois + Cl.

p

C'

violons

p

pp

D

Calme (♩ = 96 a tempo) bois

p

cordes

E

p

pp

du ton principal, **D** est accompagné d'un petit motif auxiliaire, dans une ambiance pastorale.

De hautes colonnes en **Ut mineur** réexposent **A** molto animato, par mouvement contraire avant la reprise définitive en **Mi majeur** du thème principal. Une atmosphère tragique plane sur l'orchestre. Les trombones et le tuba basse présentent en canon un thème issu de **A** qui réapparaît en La majeur un peu plus tard, ramenant le ton initial.

Le développement fugué est construit d'une manière identique à celui de l'exposition.

C fait une entrée en Mi mineur à la clarinette, accompagné de 4 parties dont deux en pizzicati. Puis une deuxième entrée se fait aux basses en Fa dièse, suivie d'une troisième aux clarinettes où la tête du sujet **C** sera reprise quatre fois.

A 363, **D** est réexposé en **Sol majeur,** puis en **Do,** dans un mouvement calme, et enfin **E** se superposant à **D** qui s'évanouit en augmentant les valeurs des notes sur des tenues de clarinettes et de cors.

La **Coda,** très solennelle, en **Mi mineur** est bâtie sur une pédale de tonique. Pour BRUCKNER, « la tonique est un jardin ; la dominante est un jardinier qui veille sur le jardin » (cité par Westarp). Ces trente-cinq mesures reprennent le motif **B**, et dans un mouvement plus rapide, un dessin mélodique **(Mi M)** rappelant le leit motiv du sommeil de Brünnhilde. Un long roulement de timbales guide le tutti d'orchestre, qui renforce peu à peu son intensité.

(à suivre.)

par Vernan ELLIS

Président de l'Association Canadienne d'Educateurs

L'EDUCATION MUSICALE AU CANADA

Il est difficile de décrire exactement toute phase dans l'éducation musicale, par suite des différences existant dans les parties de ce vaste pays. Ainsi que vous le savez, le Canada est divisé en dix provinces et chacune de ces provinces est responsable de son propre système d'éducation. La meilleure solution est de se tenir à des généralités avec certaines qualifications qui représentent les différences.

A. Chaque province reconnaît l'importance de la musique dans l'éducation élémentaire et exige que l'enseignement de la musique soit obligatoire de la première à la sixième classe. Dans certaines provinces, la musique est obligatoire pour tous jusqu'à la 8e ou 9e classe. Au moment où la musique n'est plus obligatoire, la majorité des écoles offre une variété d'activités électives qui, souvent, vont jusqu'à la fin du secondaire. Les choix les plus généralement possibles sont : musique chorale, instrumentale ou générale. Par conséquent, dans la plupart des provinces, la musique est reconnue comme une activité importante, en commençant dans l'élémentaire et allant jusqu'à la fin du secondaire. A un certain moment, elle devient une matière libre et le pourcentage des élèves qui la suivent commence à diminuer. L'abandon au niveau du secondaire n'est qu'en partie dû à la nature non-obligatoire de ces activités. Dans certaines provinces, l'horaire ne permet pas de cours de musique dans le secondaire. Dans ce cas, la musique devient une activité extra-scolaire, généralement sous la forme de chorales ou de groupes instrumentaux. Heureusement, ceci n'est pas le cas dans la plus grande partie du Canada.

Dans de nombreuses régions, au Canada, on ne dispose pas d'un nombre suffisant de professeurs de musique. Ceci signifie, naturellement, que dans des localités où la musique est en réalité une matière obligatoire, elle ne peut être enseignée par manque de professeurs.

Dans neuf provinces sur les dix, des licences de musique peuvent être obtenues dans les secteurs musique de la plupart des grandes universités et dans de nombreuses plus petites. Un choix de cours non-obligatoires sont proposés aux étudiants en Arts et Sciences, dans le cadre de leurs programmes. La plupart des universités possède des chorales et de nombreux orchestres et harmonies. Par conséquent, on peut affirmer que la musique est reconnue comme faisant partie de l'éducation à tous les niveaux des écoles publiques et universités, dans la plupart des provinces canadiennes.

B. Pour l'instant, je considère que l'aspect le plus important de l'éducation musicale réside dans la vitalité et l'intérêt avec lesquels on recherche des solutions à nos problèmes d'éducation musicale. De nombreuses méthodes sont expérimentées dans les différentes parties du pays. Les systèmes philosophiques et les techniques d'enseignement de Martenot, Ward, Orff, Kodaly, Susuki, Dalcroze, Bornoff ainsi que celles des Etats-Unis influencent notre travail. Je pense que le contact avec des idées est une partie très importante du développement de l'éducation musicale au Canada.

C. Si je réfléchis aux domaines de l'éducation musicale qui auraient le plus grand besoin d'une amélioration au Canada, je conclus que la préparation de professeurs de musique devrait être considérée comme la plus importante. Cette préparation se fait au Canada dans des Collèges de Professeurs, Ecoles de Musique Universitaires et Secteurs Universitaires d'Education. Il y aurait beaucoup à faire pour assurer un niveau élevé constant des possibilités offertes au xétudiants afin de les former par des programmes destinés à l'obtention d'un degré élevé musicalement et d'en faire des professeurs dévoués intègres et hautement satisfaits par un enseignement compétent. Il faudrait davantage de programmes plus poussés pour ceux qui désirent poursuivre leurs études d'éducateurs de musique jusqu'au niveau de la licence et du doctorat.

Egalement, davantage de recherches seraient nécessaires dans le domaine du développement des enfants et des relations qui existent entre la musique et ce développement. Certaines recherches sont effectuées au Canada sur ces problèmes d'éducation, mais les fonds pour les recherches, particulièrement en ce qui concerne l'éducation musicale, ne sont pas disponibles pour l'instant. Il reste à espérer que le développement des programmes poussés, dans les centres importants, produiront des professeurs et savants éminents et que le résultat en sera une meilleure compréhension du procédé d'enseignement musical, qui, à son tour, aboutira à la création de groupes d'études qui mettront à la disposition des professeurs des moyens d'entraînement dans le cadre de leur travail. Les provinces sont de différentes manières, associées à une organisation nationale, la Canadian Music Educators'Association. Cette organisation publie une revue qui tente de signaler les développements philosophiques de l'éducation musicale et reproduit des communications de nouvelles et informations d'un genre très pratique. Tous les deux ans, la C.M.E.A. organise un congrès national qui tente la représentation d'un très large programme apportant des idées nouvelles et améliorant les anciennes.

De nombreux professeurs du niveau universitaire sont membres du C.M.E.A. Il y a toutefois une autre organisation, la Canadian Association of University Schools of Music, à laquelle la plupart des professeurs universitaires de musique appartiennent. Cette organisation se voue aux efforts d'amélioration des programmes de musique et des cours musicaux offerts par les universités canadiennes.

F. Le plan général pour la préparation de professeurs de Musique au Canada est contenu dans un cours de quatre ou cinq ans, généralement appelé licence d'Education musicale. Ce programme s'efforce d'accomplir quatre points principaux : 1) Former un musicien sérieux et compétent en le faisant travailler un programme d'un quelconque domaine musical ; 2) le faire gagner les connaissances et habilités qu'il trouvera dans l'histoire de la musique, théorie, direction d'orchestre, orchestration et composition ; 3) lui faire apprendre la pédagogie par lecture, conférences et cours de développement pratique ; 4) le faire pratiquer la pédagogie par les périodes d'enseignement pratique surveillé. Certains cours s'attachent uniquement aux matières purement musicales et académiques pendant les premières années et, sauf domaines nécessaires pour apprendre des instruments et les techniques chorales, réservés à certaines classes, toute instruction pédagogique et toute pratique d'enseignement sont laissés à la dernière année. D'autres programmes réunissent les parties musicale, académique et pédagogique en un seul.

A l'intérieur de ce cadre de base, un individu est d'habitude en état de suivre son goût spécifique personnel pour un domaine de l'enseignement. Il y a des connaissances générales que tout étudiant devra atteindre, mais, d'habitude, leurs préférences s'orientent, soit vers l'enseignement de la musique vocale, soit vers l'enseignement de la musique instrumentale. En général, les étudiants recevront des cours de technique pour écoles élémentaires ou

secondaires, pour les deux domaines d'enseignement. Certains programmes seront plus fortement axés sur le travail élémentaire ou sur le secondaire. D'autres cours réservent une place, après des études pédagogiques de base, à des domaines particuliers tels que la pédagogie pour cordes, pour la direction de chorales ou la pédagogie pour les bois.

Inutile de signaler que, dans un pays qui possède dix Ministères d'Education et de nombreuses universités, il y a de nombreuses manières de former des professeurs, avec l'innombrables variations, à tel point qu'il faudrait remplir tout un volume si on voulait rendre justice à tous.

G. Pour conclure ce rapport, je voudrais dire que nous vivons une époque très passionnante en faisant partie du développement de l'éducation musicale au Canada. Naturellement, nous sommes placés devant tous les problèmes qui ont été énumérés plus haut et même davantage. Toutefois, de gros efforts sont faits pour imaginer de nouveaux cours d'enseignement et d'améliorer la pédagogie. Pendant les dix dernières années, nous sommes devenus de plus en plus conscients de ce qui a été fait, au sujet de l'éducation musicale, dans le monde. Nous tentons d'imiter et d'emprunter ce que nous considérons comme le meilleur pour nous et le plus utilisable. L'étude et l'expérimentation des idées qui se sont ouvertes à nous, pendant ces deux dernières années, a inspiré de nombreuses personnes. Nous faisons un effort plus grand encore et tentons davantage. Le degré de réussite dépendra de la mesure dans laquelle nous nous servirons avec circonspection, des choses apprises chez les autres et dans la mesure où nous réussirons à nous connaître nous-mêmes ainsi que notre pays, afin de reconnaître et de développer ce qui sera de meilleur pour nos jeunes.

Quelques remarques sur l'Education Musicale au CANADA Francophone

par Jean PAPINEAU-COUTURE

Officiellement, le Ministère de l'Education de la Province du Québec admet la musique à tous les niveaux de l'éducation, c'est-à-dire qu'il y a une place réservée aux cours de musique dans tout programme officiel. Mais, en fait, très peu d'écoles publiques offrent des classes sérieuses de musique, à n'importe quel niveau, sauf dans les universités et un seul collège.

En réalité, un examen très approfondi a été fait de la situation et il existe un rapport officiel sous le nom de « Rapport-Rioux », recommandant d'organiser tout le système d'éducation publique avec un programme musical de deux types différents : l'un de formation générale et d'information musicale, l'autre pour les enfants qui font une réelle preuve de talent musical, ces derniers recevraient leur enseignement professionnel en même temps que leur formation académique générale, dans la même école.

De tels projets sont certainement excellents et il y a de l'espoir que, petit à petit, ils arrivent à maturation. Mais, pour l'instant, ils se heurtent à deux grandes difficultés : le manque d'intérêt dans tous les niveaux du public c'est-à-dire les parents, les contribuables, les professeurs en général et les administrateurs d'écoles. La seconde difficulté réside dans le manque de professeurs bien préparés dans ce domaine spécial de l'éducation : l'enseignement de la musique instrumentale en groupes car ce genre d'enseignement exigerait quelques milliers de tels professeurs.

Cette nouvelle structure de l'éducation musicale est un but que nous espérons atteindre avec le temps. Pour l'instant, une grande partie de cette tâche restera à la charge de professeurs privés et d'écoles de musique privées ainsi que du Conservatoire de Musique de la Province du Québec, école privée qui dépend du Ministère des Affaires Culturelles au lieu du Ministère de l'Education, ce qui est une source de nombreuses difficultés et malentendus.

L'aspect le plus encourageant de l'éducation musicale au Canada francophone est, pour l'instant, le fait qu'elle se rapproche de plus en plus des méthodes actives et ceci à tous les degrés.

Le degré le plus important au Canada francophone est probablement atteint au niveau universitaire où l'éventail des options disponibles s'est élargi de manière à embrasser tous les aspects du domaine musical.

En même temps, les programmes de la Faculté de Musique à l'Université de Montréal deviennent de plus en plus malléables ainsi que l'étudiant, conseillé par son professeur et le directeur de ses études, qui peut établir un choix parmi les cours offerts afin de les rendre adaptés au genre de carrière qu'il se propose. Au niveau unisversitaire pré-terminal, cette Faculté offre six options : Licence en Musique générale, Licence en exécution de Musique, Licence en composition, Licence en Histoire de la Musique et langages musicauv, Licence en Arts avec première option Musique et deuxième en une autre discipline et Licence en Education Musicale du cycle secondaire, une option qui, malgré son nom, équivaut au baccalauréat. Par la flexibilité mentionnée plus haut, toutes ces options peuvent être divisées en autant de programmes qu'il y a d'étudiants.

Les professeurs de musique sont organisés en deux groupes différents au Canada francophone. L'un, le F.A.M.E.Q. (Fédération des Associations de Musiciens Educateurs du Québec) groupe les Associations régionales d'éducateurs musicaux. Dans cette Association, les membres se recrutent principalement parmi les professeurs des différentes écoles, de tous niveaux, entre la maternelle et l'Université. La seconde Association, « Québec Association des Professeurs de Musique » comprend principalement des professeurs privés de langue française et anglaise. Ces deux Associations auxquelles se joint l'association anglaise. Ces deux Associations auxquelles se joint l'association anglaise C.M.E.A. qui groupe les professeurs de musique de langue anglaise des différentes écoles de tous les niveaux, couvent la totalité des associations groupant les professeurs de musique du Québec.

Considérant la préparation des professeurs de musique, il faut différencier entre ceux qui enseigneront dans les écoles publiques aux niveaux élémentaire et moyen et les autres. Ceux qui ont l'intention d'enseigner la musique au niveau élémentaire, reçoivent leur préparation musicale de façon ordinaire et vont suivre, ensuite, des cours à un collège ou une école de musique, au niveau supérieur où ils apprendront également les différentes méthodes pour l'enseignement en groupe et recevront quelques notions de psychopédagogie et de psychologie enfantine.

Ceux qui ont l'intention d'enseigner au niveau secondaire peuvent suivre des cours similaires mais, avec un autre système méthodologique ou bien, ils peuvent suivre des cours universitaires où une partie de leurs cours seront assurés par la Faculté ou le Ministère de la Musique, selon l'Université, et subir une préparation pour ce que nous pourrions appeler leur sens scolaire, enseignement qui sera assuré par la Faculté des Sciences Educatives. En ce qui concerne les professeurs privés dans les écoles de niveau supérieur, ils recevront leur système méthodologique soit de la part de leurs professeurs privés personnels soit par leur propre expérience. Ainsi, pour en revenir au début de cette communication, le grand espoir de l'éducation musicale au Canada francophone est celui que le « apport Rioux » arrive à être complètement adopté par le Ministère de lE'ducation.

NOTRE DISCOTHEQUE

par André MUSSON

Musique vocale (religieuse et profane)

La prodigieuse richesse du fonds musical de tous les temps recèle des trésors. Trop rarement l'édition en offre des éléments à l'appétit des mélomanes. C'est dommage, car, en dehors de précieuses découvertes, une meilleure connaissance de toute l'histoire serait permise à tous, bien plus éloquente que la lecture, parfois aride, de certains manuels.

Ainsi, il faut saluer avec le plus grand intérêt le disque que consacre PHILIPS collection « UNIVERSO SERIES » à PIERRE DE LA RUE (1460-1518). Ce compositeur fécond illustre représentant du style contrapuntique flamand, a laissé une œuvre importante dans laquelle les messes constituent l'essentiel. L'écriture y est vigoureuse, comme la technique, exceptionnelle. On pourra aisément s'en rendre compte avec les deux messes enrgistrées « *Missa pro defunctis* » et « *Dolores gloriose recolentes* » données par l'ensemble polyphonique de Paris-ORTF et Charles Ravier. Petites harpes médiévales, flûte et flûte basse en ut, flûte en sol, flûte à bec basse, cor anglais, basson, alto, trombone sont les instruments retenus. Dans ces œuvres, il y a beaucoup à apprendre sur le style et les procédés de l'époque. Quant au seul point de vue musical, il y a là quelque chose que l'on peut trouver légèrement archaïque, austère également, mais et sûrement singulièrement prenant. La pochette offre un aperçu non seulement sur le compositeur, mais aussi sur son époque, ce qui n'est pas négligeable (1).

Deux disques consacrés à J.S. BACH, chez PHILIPS, collection Trésors classiques « SUPER ARTISTIC STÉRÉO », tous deux dépassant largement la plus haute qualité technique. Retenez la formule, elle représente une très sérieuse garantie. Ceci dit, ces deux disques contiennent chacun deux *Cantates*. Sur l'un, les Cantates pour le 1er *dimanche après l'Epiphanie* et *pour le lendemain de Noël*. Par rapport à l'année liturgique, elles sont donc très proches l'une de l'autre. Y alternent Airs et Récitatifs pour soprano et basse et s'achèvent par un Choral. Le second disque contient les Cantates pour les 11e et 15e *dimanches après la Trinité*, cantates pour solistes (soprano). Elles offrent la même alternance d'Airs et Récitatifs. En vous disposant à écouter ces deux disques, oubliez toute votre science, dans quelque direction qu'elle puisse s'exercer et livrez-vous pleinement à la seule musique. Quels moments extraordinaires pourrez-vous vivre alors ! Après l'écoute, mais seulement après, réfléchissez, méditez et étudiez, que de découvertes alors ! Ce qui vous amènera à sourire en songeant à un doctoral et pédant jugement affiché par je ne sais plus qui, affirmant que les cantates de Bach sont une de ses créations mineures ou de qualités inférieures !! Sans commentaires ! L'interprétation, elle aussi, dépasse de loin le niveau de la plus haute tenue. Assurée par l'Ensemble Bach des Solistes allemands, fondé en 1960 par Helmut Winschermann dirigeant avec enthousiasme et pénétration, cette version sait exprimer tout ce que la musique contient. La soprano est Elly Amelling, une voix d'or et de lumière, étonnamment souple et chaude. Quelle chance d'être dotée d'un tel organe solidement et infailliblement étoffé par une technique sûre et intelligente. Que de talent, de musicalité, de style et de spontanéité dans tout cela. Comme c'est beau. Dans l'Air final de la dernière Cantate, un Alleluia, entre en jeu une trompette, celle de Maurice André. Que voulez-vous de mieux ? (2-3).

Un autre disque PHILIPS, dans la même série, retient la même interprète, laquelle chante avec le même bonheur diverses pages de HAENDEL. Dirigé par Raymond Leppard, l'Orchestre de Chambre anglais accompagne. J.S. Bach, Haendel, deux contemporains, deux tendances, deux orientations bien différentes, deux fortes personnalités ! N'est-il pas intéressant de posséder ces trois disques permettant d'apprécier et juger les unes et les autres (4).

Enfin, sous le titre « *Chants des Eglises Orientales* », HARMONIA MUNDI présente un ensemble *d'hymnes*, 14 au total. Ces églises orientales comptent jusqu'à six rites orientaux : maronite, syrien, copte, chaldéen, arménien et bysantin. Tous figurent sur ce disque avec des pièces les plus représentatives. C'est admirablement interprété par Iris Bulbulian et Francine Janin (soprani), Mario Haniotis (basse) et l'Ensemble vocal Trajan Popesco. Ceux d'entre vous qui sont axés sur ce genre y trouveront leur compte ? Quant aux autres, ils voudront bien ne pas négliger ce moment de l'histoire musicale de l'humanité. Ceci d'autant que cette production mérite d'être connue (5).

Musique instrumentale
(orgue, piano, violon, violoncelle, flûte)

Si vous ouvrez un manuel d'histoire générale — de ceux ayant cours dans les établissements scolaires et que vous feuilletiez, par exemple, les pages consacrées à Louis XIV et à son temps, vous lirez un certain nombre de choses sur les écrivains, les penseurs, peintres, sculpteurs, architectes, savants, mais la musique, point, ou si peu ! La lacune est scandaleuse, elle est aussi très grave, car elle a conduit à ce sentiment qu'ont les Français sur eux-mêmes, à savoir qu'ils ne sont pas musiciens. Elle a abouti aussi à l'analphabétisme de nos compatriotes. En voulez-vous une preuve ? Radio et télévision organisent fréquemment des jeux-concours. Qu'une question sur la musique soit posée, on obtient comme réponse, huit fois sur dix, soit le silence, soit une sottise ou une ânerie ! Votre rôle d'éducateur et de pédagogue est lourd à ce point de vue, car vous avez à redresser un état de choses des plus fâcheux. Tous les disques que

nous vous proposons, et celui qui vient surtout, doivent vous aider. Ce disque, par ailleurs, peut donner lieu à une fructueuse collaboration entre vous-même et un professeur d'histoire. Les deux maîtres français, ainsi que le facteur de l'orgue utilisé, sont précisément du Grand Siècle ; PIERRE DU MAGE (1676-1751), CLERAMBAULT (1675-1749) et FRANÇOIS HENRI CLICQUOT (1732-1790). Musique étonnante de science, de fantaisie, de couleur, de bonne humeur et de rythme. Les trois ensembles enregistrés sont significatifs. Chacun d'eux compte plusieurs morceaux dont les titres empruntent soit aux formes (fugue, trio, duo), soit aux jeux employés (tierce en taille, basse de trompette, récits de cromorne, flûtes, récits de nazard) ; chaque ensemble s'ouvre sur un Plein Jeu et s'achève sur un choix plus varié (Grand Jeu, Dialogue sur les Grands Jeux, Caprice sur les Grands Jeux). Michel Chapuis, prestigieux organiste, touche l'orgue François Henri Clicquot de la cathédérale de Poitiers, le dernier chef-d'œuvre — intact — de ce facteur. Le texte de présentation, signé René Delosme, est, chose assez rare, substantiel et instructif. A tous égards, voilà une production VALOIS du plus haut intérêt tant pour l'art que pour vos impératifs pédagogiques (6).

Demeurons chez VALOIS, lequel offre à nouveau une merveille. Cet éditeur, dont le souci artistique passe avant toutes choses, avait entrepris, en 4 coffrets, l'intégral de l'œuvre d'orgue de J.S. BACH. Le dernier coffret, que voici, contient de très nombreux *chorals* (les 6 Chorals Schubler, des chorals appartenant à la jeunesse de Bach, l'Orgelbüchlein, au grand recueil du Dogme), trois *Partitas*, les 5 *Concertos* et des pièces diverses. Michel Chapuis, avec un instinct des plus pénétrants et des plus sûrs a su choisir pour chacune des pièces, l'instrument idéal. Tous ces chefs-d'œuvre prennent alors une saveur particulière. Ajoutons que le directeur de la production, Michel Berstein et Michel Chapuis ont constitué à eux deux une équipe de choix pour mener à bien une telle entreprise. Voilà de l'art, et du meilleur ! Les instruments utilisés sont l'orgue Andersen de l'église St-Benoit à Rinsted (Danemark), l'orgue Klapmeyer à Altenbruch (Basse Saxe) et un autre orgue Andersen, celui de l'église St-Sauveur à Copenhague. Ces instruments sont décrits dans la plaquette, laquelle contient un important texte analytique des œuvres par H. Halbreich (7).

Encore de J.S. BACH, cette fois, sous les doigts de Gaston Litaize au Grand Orgue de Solesmes, ce haut lieu du grégorien, voici les 18 *Chorals de Leipzig*, appelés ainsi parce que c'est en cette ville que Bach y mit la dernière main et en écrivit la copie définitive. C'est pourquoi ils sont également groupés sous la dénomination « L'Autographe ». Ecrits dans un dessein, à la fois pédagogique et artistique, ils sont d'une architecture utilisant le choral orné, le choral fantaisie, l'amplification, le genre toccata, le style fugué. Ils symbolisent éloquemment les textes littéraires. L'ensemble comprend deux excellents disques DECCA. Les pochettes expliquent chaque pièce. S'y ajoute la composition de l'instrument ainsi que les registrations utilisées. Ces deux disques, avec la production ci-dessus, forment un tout, car, à l'exception du choral « *An Wasserflussen Babylon* » tous sont différents (8-9).

Voici maintenant un tout autre aspect de l'orgue et de sa littérature. Sous le titre « Encyclopédie de l'orgue », ERATO a entrepris un survol, fort éloquent, de l'orgue romantique et symphonique. Le présent disque s'attarde sur LISZT, dont les grandes pièces que sont : *Prélude et fugue sur B.A.C.H. - Variations Weinen, klagen, sorgen, zagen de Bach - Fantaisie sur le choral « Ad nos, ad salutem undam »* du Prophète de Meyerbeer. En son texte de présentation, Olivier Alain explique l'époque, Liszt et l'orgue, l'interprète et les œuvres. X. Darasse donne la composition de l'instrument, explique ses remaniements et présente les registrations utilisées. (10).

BACH, le violon ici un authentique Stradivarius, les *Sonates et Partitas pour violon seul*, un interprète exceptionnel, Sandor Vegh, une présentation et une analyse de H. Halbreich, un éditeur tout de foi et d'enthousisme, M. Bernstein, enfin, une production VALOIS. Que faut-il de plus pour fixer votre attention sur ces trois prestigieux disques livrés en coffret ? Je ne peux mieux faire, au demeurant, que de citer le début du texte d'Halbreich : « *Triomphe de l'esprit sur la matière* » ; *cette exclamation que la seule Chaconne* pièce terminale de la 2e Partita en ré mineur *arrachait à Spitta, c'est bien à l'ensemble prodigieux des œuvres pour violon seul de Bach qu'elle s'applique. Faire reposer l'expression de tout un monde sur un seul et frêle instrument, prétendre évoquer la puissance de tout un orchestre à l'aide d'un unique archet faisant vibrer 4 cordes, quelle gageure ! Ce violon, instrument mélodique et monodique par excellence, voici qu'on lui demande de se multiplier, de se dédoubler dans l'espace, pour réaliser des fugues à 4 parties ! Bien plus, c'est au violon seul que Bach a confié la plus gigantesque de toutes ses fugues celle en Ut majeur, il n'en est guère dans toute la musique qui rivalise avec ses 354 mesures ! De même, la Chaconne surpasse de haut, quant à son ampleur, la Passacaille en Ut mineur pour orgue. Bach ne demande-t-il pas l'impossible en fait de tension physique, psychique et intellectuelle, tant à l'exécutant qu'à l'auditeur ?* »

Et n'oublions pas que si Bach était un virtuose de l'orgue et du clavecin, il était aussi un violoniste de génie. Personne ne doit laisser ce monument de côté, encore moins les violonistes. (11).

Pour le piano, voici trois époques. Le premier disque, V.S.M. EMI, retient de SCHUMANN, et jouées avec quel éclat et quel feu par Weissenberg, les *Etudes Symphoniques, les Variations ABEGG*, et l'*Arabesque*. Ajoutons à la valeur de ce programme et à celle de l'interprétation, la qualité de l'enregistrement. C'est un régal d'un bout à l'autre. (12).

Le second enregistrement, VALOIS, contient en 6 disques livrés en coffret, l'œuvre de DEBUSSY, voilà qui est d'importance. L'interprète N. Lee est un pianiste techniquement parfait, son jeu va des nuances les plus fines à la grande puissance. Malgré quelques faiblesses interprétatives et une certaine froideur, on peu cependant ranger N. Lee parmi les meilleurs interprètes de Debussy. La plaquette, 28 pages grand format, au cours de ses pages, H. Halbreich étudie longuement Debussy et son œuvre pianistique. Un tableau synoptique fort utile et instructif met en regard, année par année, 1880 à 1918, les œuvres de Debussy, sans piano, celles pour piano, la musique française pour piano et la musique pour piano à l'étranger. (13).

Enfin, on saluera avec plaisir la parution en stéréo chez la DEUTSCHE GRAMMOPHON, d'un significatif panorama sur la musique moderne et contemporaine avec deux de ses prestigieux représentants, A. BERG et P. BOULEZ. L'un et l'autre sont joués brillamment par Cl. Helffer. (14).

Concertos

En premier lieu, voici chez Telefunken une édition les trois *Concertos pour violon de* J.S. BACH, joués sur des instruments des XVII[e] et XVIII[e] siècles par Alice Harnoncourt et Walter Pfeiffer, Nicolas dirigeant le Concentus Musicus de Vienne. A ce disque honorable, se joint une plaquette ornée de nombreuses reproductions. Il est fort regrettable, en un moment où on ouvre les frontières, que le texte ne soit qu'en allemand. (15).

Quel excellent et adorable disque que présente Classic, excellent par l'enregistrement, adorable par l'interprétation, celle de Maxence Larrieu (flûtiste), l'Orchestre de Chambre de Cologne, et, surtout, la musique, celle de MOZART ! On se sent tout à coup heureux en écoutant ces trois pages enchanteresses. (16).

Point de virtuosité excessive chez les deux instruments solistes du *double Concerto pour violon et cello* de BRAHMS. Ce fut voulu et l'œuvre, hautement symphonique, met à part égale dans la somptuosité, l'effet sonore toujours profond, les différents protagonistes. Ce chef-d'œuvre, c'en est un me semble-t-il, vit intensément à la fois par sa mélodie, ses rythmes, son opulence, ses envolées et sa riche instrumentation. Josef Suk (violon), Navarra (cello) l'Orchestre Philharmonique tchèque dirigé par Kerel Ancerl forment un ensemble fort homogène, vibrant de musicalité et d'expression. (17). Classic.

Enfin, le *Concerto pour violon en ré mineur* de MENDELSSOHN paraît chez Philips, Super Artistic stéréo ; c'est une œuvre de jeunesse encore marquée par certaines influences, mais brillant à souhait. Le disque contient également, du même auteur, la *XI[e] Symphonie pour cordes*. On a du mal à imaginer qu'elle fut écrite par un jeune homme de 14 ans ! (18).

Orchestre

« *Il y a quinze ans, anviron qu'un chanoine de la cathédrale de Cadiz me demanda d'écrire une musique instrumentale sur les Sept paroles de Jésus en croix. On avait coutume de représenter chaque année pendant le carême, en l'église principale de Cadiz, une oratorio dont l'effet était grandement accentué par les préparatifs suivants. Les murs, les fenêtres et les piliers de l'église étaient recouverts de tentures noires et une seule lampe suspendue au milieu éclairait les ténèbres sacrées. A midi toutes les portes étaient fermées. Puis commençait la musique.* »

Après un prélude de circonstance, l'Evêque montait en chaire, prononçait l'une des Sept paroles et la méditait à haute voix. Lorsqu'il avait fini, il descendait de la chaire et tombait à genoux au pied de l'autel. Cette pause était remplie par la musique. L'Evêque montait et descendait de la chaire pour la deuxième, la troisième fois, etc. Et chaque fois l'orchestre enchaînait sur la fin de sa méditation parlée. Ma composition devait s'adapter à cette cérémonie. Il n'est certes pas aisé de composer sept adagios, dont chacun devait durer dix minutes environ, sans que les fidèles en ressentent de la lassitude ; et je trouvai rapidement que je ne pouvais pas m'engager à respecter strictement les durées que l'on m'avait fixées. La musique ne comportait pas de texte, et c'est dans cette forme originale qu'elle a été imprimée. C'est seulement par la suite que je fus sollicité d'y mettre le texte ; de la sorte naquit l'oratorio « Les Sept paroles du Sauveur en croix » qui paraît maintenant pour la première fois chez Mrs Breitkopf et Haertel, et qui constitue, pour la partie vocale, une œuvre entièrement nouvelle. La prédilection que les connaisseurs avisés ont montré pour ce travail me permet d'espérer qu'elle ne manquera pas d'avoir son efficacité auprès d'un public plus large. »

Ainsi, en mars 1801, à Vienne, J. HAYDN présentait son œuvre. Là se trouve donc la genèse de cet oratorio instrumental. Est-il besoin de rappeler que cette œuvre fut négligée pendant deux siècles. Elle revit grâce à A. CHARLIN. Qu'il en soit vivement remercié d'autant qu'il en offre une version remarquable de pureté et de sentiment. L'ensemble comprend 9 morceaux aux groupements orchestraux variés. Antoni Bos-Marbà à la tête d'un orchestre infiniment sensible et délicat, celui de Chambre de Catalogne, a su traduire tout ce que cette œuvre à l'orchestration soignée, contient de noblesse et d'émotion. (19).

Encore chez Charlin paraissent du même HAYDN, trois délicieuses *Symphonies*, les numéros 6, 7 et 8 dont l'Orchestre de Chambre de Cologne dirigé par Helmut Müller-Brühl offre une séduisante interprétation. Chacune de ces compositions porte un titre : Matin, Midi, Soir. N'y voyez pas nécessairement une intention descriptive. La précieuse et abondante présentation de C. de Nys vous renseignera à ce sujet. (20).

Trois disques représentent l'Ecole française. Chez Classic, J. Fournet, l'Orchestre Philharmonique tchèque et chœurs lesquels donnent une très riche version de *la Mer* et des *Nocturnes* (21). Puis Decca groupe RAVEL, HONEGGER, P. DUKAS avec des œuvres devenues populaires, mais toujours utiles pour vos besoins pédagogiques : le *Boléro*, la *Valse*, *Pacific* et l'*Apprenti sorcier*. Ansermet dirige l'Orchestre de la Suisse romande. (22).

Riche de tout ce qui fait la beauté d'une œuvre d'art lorsqu'elle émane d'un musicien ayant quelque chose à dire, et sachant le dire, telles se présentent deux pages résolument modernes de MARCEL LANDOWSKI. Comme cela fait bien ! Il s'agit de la 2[e] *Symphonie* d'une orchestration nuancée et riche et du 2[e] *Concerto pour piano* aussi solidement construit et fouillé que la symphonie, et réservant une place de choix à l'instrument soliste et faisant une juste part à la virtuosité et à l'expression. Admirablement joués par l'Orchestre National dirigé par J. Martinon et A. d'Arco, ces deux compositions profitent d'un enregistrement impeccable chez Erato. (23).

« *Ou je mourrai, afin de vivre* », autrement dit, dominer la réalité sans échapper à ce « *monde si beau* » pour atteindre la cîme suprême de détachement terrestre et vivre de félicité. Tel est le thème fondamental de la *Symphonie* la plus célèbre et la plus populaire, la seconde de MALHER. Six morceaux, un important orchestre, des chœurs et deux solistes ont été nécessaires au compositeur pour traduire ce long cheminement. Je ne saurai dire que son inspiration, sa science, son écriture ont abouti à me convaincre et me toucher. Mais, malgré sa longueur (1 h 15) il y a dans cette symphonie de nombreuses richesses et beautés, de la bravoure, du charme aussi, une puissance fracassante parfois. L'interprétation par l'Orchestre et les chœurs de la Radio bavaroise dirigés par R. Kubelik mérite toutes louanges de même que l'enregistrement Deutsche Grammophon. (24).

CATALOGUE

(1) **P. DE LA RUE** - Requiem Missa « Dolores gloriose recolente ».
30/33 - PHILIPS Universo series - 6581 002

(2) **J.S. BACH** - Cantates : « Liebster Jesu, mein vergalen » BWV 32 et Selig ist der Mann BWV 57.
30/33 - PHILIPS Super artistic stéréo - 6500 080

(3) **J.S. BACH** - Cantates : Jauchzet Gott in allen Landen BWV 199.
30/33 - PHILIPS Super artistic stéréo - 6500 014

(4) **HAENDEL** - Cantates « Silete venti » et « Crudel tiranno de Jules César).
30/33 - PHILIPS Super artistic stéréo - 6500 008

(5) Chants des Eglises orientales
30/33 - HARMONIA MUNDI - HM 528

(6) **P. DU MAGE** - Livre d'orgue (Plein jeu, Fugue, Trio, Tierce en taille, Basse de trompette, Récit, Duo, Grand jeu).
CLERAMBAULT - Suite du 1er ton (Grand plein jeu, Fugue, Duo, Trio, Basse et dessus de trompette, Récits de cromorne et de cornet séépáré, Dialogue sur les grands jeux).
Suite du 2e ton (Plein jeu, Duo, Trio, Basse de cromorne, Flûtes, Récit de nazard, Caprice sur les grands jeux).
30/33 - VALOIS - MB 872 S

(7) **J.S. BACH** - L'œuvre d'orgue, tome IV (Chorals, Partite, Concertos, etc.).
30/33 - VALOIS - CMB 4

(8) **J.S. BACH** - Les 18 chorals de Leipzig, vol. I, nos 1 à 9, BWV 651/659.
30/33 - DECCA - 7516 stéréo

(9) **J.S. BACH** - Les 18 chorals de Leipzig, vol. II, nos 10 à 18, BWV 660 à 668.
30/33 - DECCA - 7517 stéréo

(10) **LISZT** - Les trois grandes pièces d'orgue.
30/33 - ERATO - EDO 221 A

(11) **J.S. BACH** - Les Sonates et Partitas pour violon seul (Sonates n° 1 sol min., BWV 1001, n° 2 la min., BWV 1003, n° 3 mi maj., BWV 1006).

(12) **SCHUMANN** - Etudes Symphoniques en forme de variations, op. 13 - Variations ABBEG, op. 1 - Arabesque, op. 18.
30/33 - VALOIS - CMB 14

(13) **DEBUSSY** - L'œuvre pour piano.
30/33 - VSM EMI - C 063 10547

(14) **P. BOULEZ** - 2e Sonate piano.
A. BERG - Sonate piano, op. 1.
30/33 - DEUTSCHE GRAMMOPHON stéréo - 2530 050

(15) **J.S. BACH** - Les 3 Concertos pour violon.
30/33 - TELEFUNKEN - SAWT 9508 A

(16) **MOZART** - Concertos : sol maj., flûte et orchestre K 313, ré maj., fl. K314, Andante do maj., fl.315.
30/33 - CLASSIC - 991069

(17) **BRAHMS** - Double concerto la min., op. 102 violon, cello et orchestre.
30/33 - CLASSIC - 0920 206

(18) **MENDELSSOHN** - Concerto violon et cordes ré min., IIe Symphonie pour cordes en fa.
30/33 - VALOIS - CMB 19

(19) **J.HAYDN** - Les Sept Paroles de N. S. sur la croix.
30/33 - A. CHARLIN - AMS 72/73

(20) **HAYDN** - Symphonies : n° 6 ré maj., « Le Matin », n° 7 Ut maj. « Midi », n° 8 sol maj. « Soir ».
30/33 - CHARLIN - CL 37

(21) **DEBUSSY** - La Mer, Nocturnes.
30/33 - CLASSIC - 9920 211

(22) **RAVEL** - Boléro, Valse.
HONEGGER - Pacifi 231.
P. DUKAS - L'Apprenti sorcier.
30/33 - DECCA - 7030 A stéréo

(23) **LANDOXSKI** - 2e Symphonie en ré min., 2e Concerto piano ré min.
30/33 - ERATO - STU 70560

(24) **MAHLER** - 2e Symphonie « Résurrection ».
30/33 - DEUSCHE GRAMMOPHON - 139332/33

CHORALE JOIE ET CHANT

de l'Enseignement Technique de Paris

26, rue Rouget de Lisle 92 - Puteaux
B. BARON, directeur

VENDREDI 19 MAI A 20 H 45

Salle Cortot, 78, rue Cardinet - Paris

Chorale de la Suisse romande :

« L'Echo de la Montagne », Direction : Jean THIEBAUD.

Chants populaires harmonisés.

Chorale Joie et Chant de l'Enseignement technique :

Direction : Bernard BARON

Polyphonies de la Renaissance.

Œuvres de Scarlatti, Debussy, Poulenc, Ravel.

Location jusqu'au 15 mai :Chorale Joie et Chant - C.C.P. La Source 304.17.72 - 26, rue Rouget-de-Lisle, 92 - Puteaux.

Places : **15 F, 10 F.**

Tarif étudiants, J.M.F., A.M.J., U.F.O.L.E.A. : **7 F** le soir à l'entrée.

CONSERVATOIRES MUNICIPAUX DE LA VILLE DE PARIS

Œuvres imposées aux examens et concours
de mai et juin 1972

CLASSES DE FLUTE

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : N° III des Six pièces, de O. Gartenlaub (Rideau Rouge).

Préparatoire
— Collection L'Astrée.
Passepied (avec reprise), extrait de Air, Musette et Passe-Pied Editions Ouvrières).

Elémentaire
— La Flûte classique (Classens-Le Roy). Vol. IV.
N° 8 : Minuetto con Variazoni, de J Vanhal (Philippo), sans la 3e variation (terminer à la fin de la 2e variation). Faire les deux reprises du thème ; pas de reprise dans les variations.

Moyen I
— Neuf préludes faciles, de P.-M. Dubois (Choudens).
a) N° II : Tempo de Menuet.
b) N° III : Vivo (avec reprise) ; Da Capo (sans reprise).

Moyen II
— Sonatine, de A. Tansman (Salabert).
a) N° IV : Notturno.
b) N° V : Finale.

Supérieur
— Joueurs de flûte, de A. Roussel (Durand).
N° I : Pan.

Excellence
— Les classiques de la Flûte, N° 8.
a) Andante de la 5e Sonate en Mi mineur, de J.S. Bach (Leduc).
b) 1er mouvement (Moderato) de la Sonate N° 2, op. 94, de S. Prokofiev (Chant du Monde)

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme et un arpège au choix du Jury, dans les limites du programme de la classe ; ceci pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II. Articulations décidées par le Jury.

CLASSES DE HAUTBOIS

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Russiacanto, de R. Bariller (Leduc).

Préparatoire
— Promenons-nous dans l'hautbois, de P.-M. Dubois (Leduc).
a) N° 6 : Elégie.
b) N° 4 : Petite valse.

Elémentaire
— Fête au Hameau, de E. de Criolis (Chapell).

Moyen I
a) Nocturne, de M. Roesgen-Champion (Leduc).
b) Petit beurre, de P.-M. Dubois (Rideau Rouge).

Moyen II
— Sonate en Mi majeur, N° 6 (Béon), de J.-B. Lœillet (Lemoine).
a) 3e mouvement : Largo.
b) 4e mouvement : Allegro assai.

Supérieur
— Deux études, de J. Aubain (Rideau Rouge).
I. - D'Expression — II. - D'Articulation.

Excellence
— Concertino dello Scoiattolo, de T. Aubin (Leduc).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE CLARINETTE

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Petite Romance (sans reprise), de G.W. Leconte (Del Sol, chez Amphion).

Préparatoire
— Chanson de troubadour, de R. Calmel (Philippo).

Elémentaire
— Douce chanson, de A. Ameller (Philippo).

Moyen I
— Andantino variation, de P. Duclos (Chapell).
Le piano pourra commencer au N° 4 (p. 3). Coupure : du N° 11 jusqu'à la « Cadenza », N° 13.

Moyen II
— Six pièces variées, de Cl. Pascal (Durand).
N° II : Pastorale et N° III : Fantoches.

Supérieur
— Duo concertant, de D. Milhaud (Heugel).

Excellence
— Trois légendes (en entier, de Cl. Pascal (Durand).

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme choisie par le Jury dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et II.

CLASSES DE BASSON

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Trois pièces faciles, de H. Vachey (Delrieu, chez Eschig).
a) N° 1 : Berceuse.
b) N° 2 : Hymne.

Préparatoire
— Badinage, de M. Cecconi (Philippo).

Elémentaire
— Marche fériale, de V. Mortari (Leduc).

Moyen I
— Neuf pièces brèves, de P.M. Dubois (Choudens).
a) N° V.
b) N° VI.
c) N° IX.

Moyen II
— Scherzetto, de H. Gagnebain (Leduc).

Supérieur
— Trois pièces (en entier), de T. Procaccini (Leduc).

Excellence
— Concerto en La mineur (F. VIII N° 7), de A. Vivaldi (Riccordi, chez Eschig).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

CLASSES DE SAXOPHONE

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Comme un vieux Noël, de P. Auclert (Billaudot).

Préparatoire
— Au fil du vent, de Ch. Brown (Philippo).

Elémentaire
— Rêverie interrompue, de M. Dautremer (Leduc).

Moyen I
a) Les classiques du Saxophone (Mule), N° 96, Larghetto seul, extrait de Adagio, Larghetto et Final, de Haendel (Leduc).
b) Intermezzo, de R. Gallois-Montbrun (Leduc).

Moyen II
— Sarabande et Allegro, de G. Grovelez (Leduc).
(Sarabande, noire : 60. Allegro, noire : 100-108).

Supérieur
— Tango et Tarentelle, de M. Dautremer (Leduc).
Saxophone, page 6 : supprimer la ligne FACILITE. Fautes d'impression :
p. 3, 6e l. trille à allonger de 2 mesures (4 mes. avec bémol, le reste avec bécarre).
p. 3, 9e l. 4e mes. : Si dièse.
p. 4, 1e l. 4e mes. : Mi bémol.
6e l. 2e mes. : Mi bémol.
3e mes. : Mi bécarre.
5e mes. : Ré bémol.
p. 6, 6e l. 1e mes., 4e temps : Si bémol.
7e l. 2e mes, 4e temps : Ré bécarre.
p. 7, 2e l. 3e mes., 1e temps : 3 triples croches.

Excellence
a) Les classiques du Saxophone (Mule), N° 104, Adagio seul, extrait de Adagio, Allemande et Gigue, de J.-M. Leclair (Leduc).
b) Concertino, de E. Bozza (Leduc).
Fautes au Saxophone :
p. 1, 9e l. 5e mes. 1e temps : Do dièse.
p. 3, 2e l. chiffre 16 : 2/4.

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme choisie par le Jury, dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyens I et II.

CLASSES DE TROMPETTE ET CORNET

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).
Conseillé : Les Olympiades, de W. Van Dorelaer (Billaudot).

Préparatoire
— Complainte et Cortège, de J. Gallet (Billaudot).

Elémentaire
— Trompette : La fête à St-Cassien, de E. de Coriolis (Leduc).
Cornet : Rondo, de P. Fiévet (Philippo).

Moyen I
— Trompette : Lied et scherzo, de J. Alberspic (Leduc).
Cornet : Prélude et danse, de P. Nagel-Truchet (Philippo).

Moyen II
— Trompette : Suite de E. Baudrier (Leduc).
— Cornet : Suite de J. Absil (Lemoine). N°s 3 : Impromptu ; 4 : Romance et 5 : Tarentelle.
— Trompette : Brève rencontres, de J. Castérède (Leduc).
Divertissement et Pavane
(ordre de ces deux mouvements au choix du candidat).
Cornet : Nocturne et Rondo, de J. Semler-Collery (Eschig).

Excellence
— Trompette : Concertino (en entier), de G. Delerue (Leduc).
Cornet : Fanfare de Printemps, de E. Barraine (Eschig).

A ces œuvres viennent s'ajouter une gamme choisie par le Jury, dans les limites du programme, et une étude au choix du Professeur, ceci pour tous les degrés sauf Supérieur et Excellence.

CLASSES DE COR

Débutants
— Œuvre non imposée (au choix du Professeur).

Préparatoire
— Berceuse, de J.-M. Damase (Leduc).

Elémentaire
— Cordelinette, de J. Meyer (Lemoine).

Moyen I
— Romance, de E. Daucé (Philippo).

Moyen II
— Fantaisie-légende, de B.M. Colomer (Leduc).

Supérieur
— Sonatine (en entier), de J. Aubain (Choudens).

Excellence
— Divertimento (en entier), de J. Françaix (Ed.Transatlantiques).

A ces œuvres vient s'ajouter une étude au choix du Professeur pour les cours Préparatoire, Elémentaire, Moyen I et Moyen II.

N° 185, page 28, de février 1972 :

1re colonne, 4e alinéa : il faut lire **interpénéétration** au lieu de **interprétation.**

N°186, page 31, de mars 1972 :

1re colonne, 2e alinéa : il faut lire **temple** au lieu de **temps.**

N° 187, page 19, de avril 1972 :

Dans l'article de Jacques Chailley « Comment lire ou noter les sons harmoniques des cordes » (E.M. n° 187, page 19) un mot oublié rend incompréhensible le paragraphe 2 de la conclusion : il faut lire comme suit la dernière phrase de ce paragraphe :

« Le son réel est un troisième son non écrit qui se calcule soit par fractions en soustrayant de **l'unité** l'intervalle noté, soit en appliquant un barème musical qu'on trouvera sur notre figure 6. »

Les deux notes 1 de la page 19 et 2 de la page 22 ont été interverties.

---

par Yves HUCHER

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

De **Don Pasquale** — c'était en novembre ! — à **Cosi fan tutte,** en passant par **Carmen, Traviata** et **Tosca ;** de Donizetti à Mozart, en passant par Bizet, Verdi et Puccini : telle fut la saison d'opéra de Monte-Carlo qui s'achève. Ce programme n'est « original » que dans la proportion de deux sur cinq, dira-t-on. Cela est vite dit, et mieux vaut une originalité modeste et de bon aloi, que les résidus de pénibles recherches de laboratoire, « choses » vouées à la représentation unique et en vase clos, devant laquelle ne s'extasieront que les snobs (entendez ceux qui applaudissent d'autant plus fort qu'ils comprennent moins).

Laisons donc **Don Pasquale** au merveilleux souvenir que nous en avons gardé (1), et reprenons nos notes du 12 février au 19 mars, non pour un banal palmarès mais pour quelques fructueuses comparaisons

La mise en scène. Louis Ducreux reste dans la tradition pour une **Carmen** qu'il anime de quelques savoureux détails : pourquoi ai-je tant gardé en mémoire l'anonyme et muet passant qui lit son journal durant le duo du premier acte ? Herbert Graf, avec une grande économie de mouvements, oppose, comme dans une suite, mouvement lent et mouvement vif, l'animation des actes impairs de **Traviata,** au caractère statique des actes pairs. Mais voici Tito Gobbi qui a mis lui-même en scène cette **Tosca** dont il connaît la moindre note. Il y a beaucoup d'ironie et d'intention parodique dans les ensembles du 1er acte ; le 2e acte est « beau », il n'a rien d'autre à dire ! Le troisième ? J'y ai tout découvert, même l'humanité de ce geôlier qui donne à Mario de quoi écrire et voit avec une infinie pitié son prisonnier se placer devant le peloton. Mais voici Margherita Wallmann et son **Cosi fan tutte ;** tout le charme de l'œuvre mais aussi toute sa profondeur, son esprit libertin et son aspect presque poignant, il y a là une géniale interprétation de Mozart. « Charmant », dira-t-on ? Certes, si l'on songe à la balançoire inattendue et symbolique. Mais tellement autre chose, lorsqu'on laisse mille détails refleurir dans la mémoire. Et Margherita Wallmann après Tito Gobbi, a été acclamée.

Décors ? Ils étaient signés tour à tour Bernard Buffet (costumes compris) pour **Carmen,** puis Nicolas Benois, Camillo Parravicini, enfin Georges Reinhard. Une remarque domine : l'Opéra de Monte-Carlo est la maison où l'on a l'art de s'adresser à l'artiste qui convient le mieux pour ce qu'on veut lui confier. Et c'est l'un des secrets des grandes réussites.

On peut presque faire la même remarque au chapitre des chefs d'orchestre. Certes — et dans toute cette saison, ce fut le seul point noir ! — Georges Sebastian a par instants réussi à conduire **Carmen** à sa perte, mais il n'a rien pu, dans la **Tosca,** contre la « présence » de Tito Gobbi et de ses camarades. Il suffit d'entendre le Prélude de **Traviata** dirigé par Franco Mannino, pour évoquer Toscanini soi-même : est-ce assez dire. Et Serge Baudo est là, présent, attentif, efficace, dosant ses sonorités, chantant avec les chanteurs, jouant avec son orchestre, et mettant en lumière toutes les beautés du rôle que Mozart a donné à la clarinette pour **Cosi.** Car un tel orchestre, n'est plus là, même dans la **Traviata,** seulement pour « accompagner ». Il se renouvelle pour chaque partition ; il se surpasse à chaque apparition. Son secret ? La discipline et le travail. Il « accepte » quinze jours de travail pour trois représentations de **Traviata.** Il est « avec » les héroïnes désespérées, comme il répond à l'esprit de la pétillante Despina. Et ce parfait instrument d'opéra sera dans huit jours le prestigieux orchestre symphonique que nous avons appris à aimer.

Ainsi soutenus, les chanteurs vivent leurs rôles en toute sécurité. Jane Rhodes et Albert Lance répondent à Adriana Maliponte et à José Van Dam, remarquable Escamillo. Lajos Kozma, jeune ténor plein de délicatesse, et Attilio d'Orazi, émouvant comte d'Orbel, sont les dignes partenaires de Gabriella Tucci, tour à tour coquette, attendrie, tourmentée, et qui, par son humanité, rend vraisemblable le dernier contre-ut lui-même de Traviata ! Tito Gobbi joue comme il chante, et chante comme il joue ; on l'entend, on le voit, on l'acclame, on ne peut l'oublier. Mais on attendait la Ligabue, illustre spécialiste de Mozart, et qui prenait possession du rôle de Tosca ; elle y fut tout simplement sublime, et entraîna vers les plus hauts sommets un jeune ténor qui sera un jour l'un des plus grands : Gianfranco Cecchele. Retenez bien ce nom ! Et voici enfin le sextuor de **Cosi fan tutte :** Elisabeth Harwood et Rosalind Elias bien dignes de retenir le cœur d'Edoardo Gimenez et Sesto Bruscantini ; et puis, Despina, c'est Graziella Sciutti, et Don Alfonso, Gabriel Bacquier : il faut que les deux couples soient vraiment au-delà du commun dans le charme, l'esprit et la tendresse pour ne pas être dominés, surpassés, écrasés par le prestigieux talent de leurs deux partenaires qui mènent tout le jeu. Mais il n'en est rien et c'est là une autre leçon de cette saison d'opéra. Si le théâtre est un art d'équipe, la réussite d'un « opéra » dépend bien plus encore de la parfaite entente de tous. Certes, on réunit ici des « plateaux » inégalables, mais la « vedette » s'y efface... comme le snob dans le public. On me l'avait décrit, ce public, froid et gourmé ; je l'ai vu vibrer, rappeler sans fin les artistes, sans souci du protocole, dans les soirées de gala que le Prince Rainier et la Princesse honoraient de leur présence .

Qu'on ne me dise pas après cela que l'opéra est mort. A de certaines conditions qui sont des conditions certaines, Il vit et vivra encore longtemps. Et si vous en doutez, prenez dates... pour la saison prochaine : **La Chauve-Souris** (20 nov. 72), **Cavalleria Rusticana** et **Il Tabarro** (28, 31 janvier et 4 février 73), **Tristan et Isolde** (10, 15 et 18 février), **La Fiancée du Far-West** (24, 28 février et 4 mars). Paris vaut bien une messe et l'Opéra de Monte-Carlo... un voyage !

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Publicivit - Melun - 437-29-28 Dépot légal 2e trim. 1972 Directeur-Gérant : A. MUSSON